شهريّات



حوار مع «كاتم صوت»...

- أقدّم لك نفسي.
- تفضّل. من أنت؟
- أنا.. «كاتم الصوت».
- آ.. تقصد...
- نعم. تماماً. هل أرعبتك؟
- أكون كاذباً إن زعمت العكس.
- ولكنني بذاتي لا أُرعب.
- ماذا تعني؟
- أولاً، كُفَّ عن الارتجاف حتى تفهمني.
- سأحاول.
- ثانياً: الارتعاب أو الرعب فعلٌ إرادي.
- ولكن الذي يخلقه فعل ضغط خارجي.
- الخارج لا يؤثر على الداخل إلا إذا كان الداخل في حالة استعداد. فهل أنت في حالة استعداد؟
- هل أنا من صخر؟ ألم أر ما حلّ بالآخرين؟
- ولكنك مناضل. ولك تاريخ. هكذا يقولون.
- حين تكون الوسائل متكافئة.
- ولكنك كنت دائماً تقول إن القلم والبندقية رفيقان.
- رفيقان في معركة التحرير. أما أنت...
- أنا ماذا؟
- عميل أنظمة.
- ها... وقعت في الفخ. من أجل أن أسمع هذه العبارة جئتك.
- ماذا تريد على وجه التحديد؟
- أن أتفاوض معك.
- تريدني أن أتفاوض مع من كانت مهمته أن يكتم صوتي؟
- ولكن صفتي «كاتم» تعني «مكتوم». والفاعل بمعنى المفعول كثير في اللغة، أليس كذلك؟
- أنت مكتوم وكاتم، في وقت واحد.
- إذن، أنت ترفض التفاوض.
- أرفضه، من غير أن أنكر وجودك.
- ماذا تعني؟
- أرفض التفاوض، ولكنني أرفض الانتحار كذلك.
- ماذا أنت فاعل إذن؟
- هذا شأني.
- بل هو شأني أيضاً. وإلاّ فما معنى زيارتي لك؟
- أنا لم أدعك للزيارة.
- ولكنك حين تقوم بمهمتك، فإنما لتتوجّه بها إلى الآخرين. أليس هذا ما يقوله صاحبك سارتر؟ ألا يقول كذلك: الآخرون هم الجحيم؟ ألست أنا من هؤلاء الآخرين؟
- أرجوك. أنت تتخلى عن عملك حين تدخل حرم الفلسفة والفكر. إن مهمتك أن تخرس أصوات المفكرين والفلاسفة والأدباء.
- أنت غبيّ. أنا أصلح لجميع الأطراف. أنا بحدّ ذاتي آلة. حديد بارد. من يحملني هو الذي يحدّد هويّتي. ألا أكون شريفاً حين يحملني المناضل الشريف؟
- وماذا تعدّ نفسك الآن؟ شريفاً؟
- لم تتحدَّد هويتي بعد. أنت الذي ستحدِّدها.
- أتريد الحق؟ إن أحدنا، في هذا الزمن الرديء، يعاني الكثير ليحدّد هويّة نفسه.. فهل..
- دعني أضحك، بل أقهقه..
- اضحك ما بدا لك. ولكن هذا لن يمنعني من الاعتراف بأن معتقداتي تتعرض هذه الأيام للتزعزع.
- عظيم، عظيم جداً. أنت إذن...
- لا تتعجّل الحكم. لم أقرر بعدُ شيئاً. إنني في حالة مراجعة. قررت أمراً واحداً فقط.
- بصفتي حتى الآن فريقاً محايداً، هل لي أن أعرف هذا القرار؟
- لقد قلته لك. أرفض الانتحار. هناك من يريد أن «ينتحرني». إنهم يزايدون. والدليل أنهم أخذوا يصمتون.
- وهل ستصمت مثلهم؟
- أنا لا أصمت. لا أستطيع أن أصمت كل ما أستطيع أن أفعله هو أن أكتم صوتي، بمطلق إرادتي، لا بفعل خارجي. لا بتحريض من الآخرين، ولا بتهديد من مكتومي الصوت وكاتمي الصوت. وصوتي هذا الذي أختار بإرادتي المحضة أن أكتمه، سأتوجّه به إلى داخلي. سيقوم بحوار داخلي، باستبطان عميق، بنتاج خصب يبقى الذخيرة التي ستتفجّر تلقائياً حين تصبح الوسائل متكافئة، ويسقط كاتمو الأصوات.

سهيل إدريس

مقابلة أدبية مع : الشاعر رسول حمزاتوف

الشعر والانسان

هل هناك « مفهوم ثابت » للشعر ؟

احسب انك حين تكون في حضرة شاعر كبير مثل « رسول حمزاتوف » فانه لا يهمك ان تقف عند هذا « المفهوم » ، لانه يعطيك معناه ، وخصائصه في ما يتدفق به هذا القلب المليء بكل ما يجعل الحياة تبدو صافية، وان الانسان ينخرط فيها بكل افعاله المجدية من اجل ان يحيا، ويغير ، ويتجاوز .

ولان« رسول حمزاتوف » شاعر كبير يتدفق شعرا، وحبا للحياة والانسان ، فانه دوما يطرح امامك هذا السؤال القلق بشأن الحياة والانسان . ولان الشعر والانسان سؤالان لهما محور واحد ، فان « رسول حمزاتوف » لا يفصل بينهما ، ولا يجزيء احدهما عن الاخر، ولا ينسرب الى نوع من القناعات الهشة بالشعر.. فهو لا يفتعل ، ولا يفرض على نفسه جوا غير جوه . بعبارة أدق : هو شاعر يحترم الشعر . فالشعر بالنسبة له وعنده هو ، دائما وابدا ، بحث عن الذات الانسانية في محيطها الوجودي (الانساني) .. ومن داخل هذا المحيط (الاجتماعي ـ التاريخي ـ الانساني) يمتليء قلبه بطموح وحب كبيرين ، هما التيار الذي يندفع بقصيدته باتجاه الحياة . ان الشعر عنده هو ما يريد ان يكونه في الحياة.

* * *

● في البداية اريد ان اعرف شيئا عن طفولة « رسول حمزاتوف » .. عن « داغستان » .. وعن الاختبار الاول للحياة ..

ـ اعتقد انكم تهتمون بي لانني اكتب الشعر . لقد اصبحت « حمزاتوف » بالنسبة لكم عندما بدات اكتب الشعر ..

ولدت في قرية . ابي كان شاعرا .. وبعدئذ اصبح « شاعر الشعب » في جمهوريتنا .. كان اسمه مشتقا من اسم القرية . وعندما كنت صبيا اخذت انا ايضا اكتب الشعر .. وقد نشرت هذا الشعر بالاسم نفسه الذي كان ابي ينشر به ، لان هذا هو اسم عائلتنا .. (ما بين كلامي أود ان أشير الى ان ابي كان يعرف الادب العربي معرفة جيدة جدا .. وقد كتب بالعربية ، وبالذات قصائد الحب ، من اجل ان لا تقرأ أمي ذلك ، او اقراه أنا) .. ولهذا يمكن القول بان هناك تأثيرا كبيرا للثقافة العربية على ابي ..

اجرى الحديث :

ماجد السامرائي

في هذه الايام سيحتفل بمرور مئة عام على ميلاد والدي ، في بلدنا ..* سيحتفلون بذلك في عاصمة بلدنا ، وفي قريتنا ، وفي عاصمة جمهوريتنا (داغستان). وقد تكونت لجنة مؤلفة من ادباء مشهورين ، وستنشر هذه اللجنة مؤلفات ابي ..

بالرغم من ان والدي لم يخرج من قريتنا سوى مرة واحدة في حياته الى موسكو لحضور المؤتمر الاول للادباء السوفييت (الذي عقد في الثلاثينات) ، فالان توجد باخرة تحمل اسمه ، وهذه الباخرة تعبر المحيطات والبحار وهي تحمل اسمه (المحيط الهندي ، المحيط الاطلسي.. وتصل الى اميركا) .. وغالبا ما يقدمون لي الدعوة الى هذه الباخرة من اجل أن أرافق ابي في تلك الرحلات .. ان هذا لشيء رائع .. ان داغستان ، البلد الصغير ، قد اعطت هذا الاسم الكبير .

---

* عقدت هذا الحديث مطالع العام ١٩٧٨ .. غير ان ظروف ترجمته فداخرت نشره حتى هذا التاريخ ..

أما بالنسبة لي شخصيا ، فقد ابتدات كتابة الشعر في القرية ، وقد ظن الجميع ان هذا الشعر كتبه ابي .. وقد اخذ الجميع يتوجهون الي ، بالسؤال مستفسرين عن سبب كتابة والدي لمثل هذه القصائد السيئة في الوقت الذي كان يكتب فيه شعرا جيدا ... ويسألونني : ما الذي حصل لوالدك ليتحول من الشعر الجيد الى الشعر الرديء (الذي كانوا يقولون عنه انه لا يمكن قراءته !)؟. وقد اضطررت انا الى ان احول اسمي الى « حمزاتوف» لاميز بيني وبين والدي . وقد عرفني بعض الذين كانوا يهتمون بمتابعة الشعر بهذا الاسم الجديد .. وهذا الاسم يمدحه البعض ، ويذمه البعض الاخر . ولست مذنبا في ذلك ، انما المذنب هو شعري !.

لقد ابتدأت اكتب وانا في المدرسة . وقد انتقلت بعد المدرسة الى مدرسة تربوية مهنية وانهيت دراستي فيها . بعدئذ بدات اعمل . ثم دخلت « معهد غوركي للادب » في موسكو .. وقد وقعت باخطاء كبيرة عند تأديتي امتحان القبول في هذا المعهد ، مما جعلهم يرفضون قبولي ، خصوصا لانني كنت اعرف اللغة الروسية معرفة سيئة. وقد حاولت ان أستعلم بعض المعلومات في الامتحان من أديب روسي كان يؤدي الامتحان معي ، فتبين لي انه كان قد وقع في أخطاء كبيرة جعلت نتيجته الفشل . بعد هذه الحادثة قررت ان لا احاول النقل عن سواي ، وانما اعتمد على نفسي ، واكتب بنفسي ..

ولكنهم ، في النهاية ، قرروا قبولي ، مستثنين اياي من شروط القبول .. ليس لانني حاولت ان اتوسط احدا ، وانما لان عضوا في اللجنة الامتحانية كان قد اعجب بقصائدي ..

والان ، يقولون في المعهد انهم لم يرتكبوا خطأ حين قبلوني .

هذه هي « مرحلة البداية » ..

✶ في « داغستان بلدي » تحدثت عن ابيك كثيرا، وكان حديثا حميما . هل لك ان تخبرنا : ماذا تعلمت منه؟ واين هو في شعرك ؟ .

ـ في البداية اشاع الخصوم ضدي ان ابي كان يكتب لي قصائدي ، وانني لا استطيع ان اكتب شيئا . لقد كانوا على حق ، لان أبي، وقد توفي الان ، كنت اشعر بأنه هو الذي يكتب لي قصائدي . اذا وجدت في قصائدي أشياء جديدة فهي بفضل والدي . اما اذا كانت هناك اشياء سيئة فالذنب فيها ذنبي وحدي . ان هذا يحدث عند كل انسان .. بين كل ابن واب . وهناك فرق بين اب وابن لا يكتبان شعرا . اما بالنسبة لنا ، فأبي كان يكتب الشعر ، وانا ايضا . في الشعر وفي الحياة ينبغي ان نحاكي اباءنا .. وبما ان الاباء عظام فانه لا يمكن تقليدهم او محاكاتهم .. ولكننا يجب ان نكون استمرارا لهم . ان



رسول حمزاتوف يتحدث الى ماجد السامرائي

الاستمرارية هذه لا ترفض الاب ، وانما بالعكس ، تؤكده باستقلاليته . ان الحديث هنا لا يدور فقط على الاباء والابناء ، وانما عن التقليد والتجديد . ان من يكتشف عصرا جديدا ، او ظروفا جديدة هو المجدد . ولكن بالوقت نفسه اود ان اقول بان ذلك الصبي الذي كف عن رضاعة الحليب من صدر امه قبل الاوان هو صبي سيء . وكذلك سيء ذلك الصبي الذي يستمر في رضاعة الحليب من صدر امه وقد اصبح كبيرا ، تاركا ما تعطيه له الام الكبرى (الوطن) ، وكذلك ما يعطيه العالم الكبير .. فانه لن يستطيع ، في الاخير ، ان يصل بشخصيته الى التامل والاستقلالية ..

أنا هكذا افهم الامور ...

كان عندنا اديب كبير اسمه « غوغول » الذي كتب « تراس بولبا » .. كان عنده في هذا العمل بطل اسمه « تراس » ، وقد قال هذا البطل لابنه الذي خان الوطن: « انا الذي أنجبتك ، وانا الذي سأقتلك » . مع الاسف الشديد ان يظهر ، بين الحين والاخر ، مثل هذا الابن في الشعر .. الذين يقولون لابائهم الشعراء : « انتم الذين ولدتمونا ، ونحن الذين سنقتلكم » . لا توجد عند هؤلاء الابناء اية مرتكزات يمكن من خلالها ان يقوموا بهذا العمل ، لانه لا يمكن . الاب عند بطل غوغول(تراس) يختلف امره تماما .لا. فالابن كان خائنا . الشيء الذي أستطيع ان اقوله بان ابي لم يقل لي : « انا الذي انجبتك وانا الذي سأقتلك » . وانا، بالطبع ، لم اقل ذلك لابي . نحن نستطيع في هذا العالم الكبير ان نسير معا ..

هناك بعض الاقاويل التي تذهب الى انني قد نسيت ابي . ولكنني أود ان اقول بانني غالبا ما التقي ابي ـ بالرغم من موته ـ وأسأله النصيحة . ان هذا يحدث عندما التقي وطني واتكلم معه . كذلك على الانسان ان يجد الوقت ، بالرغم من مشاغله ، ليذهب الى قبر ابيه ، فيتحدث معه ويسمع نصائحه . وهذا حوار لا يحتمل الشك .

★ الملاحظ انك في « داغستان بلدي » تحدثت عن الحياة وعن الواقع الذي عشته .. ولم تتحدث عن مصادر ثقافتك . فهل من علاقة بين هذه الحياة والواقع وبين مصادر ثقافتك ، وايهما كان اقوى تأثيرا عليك ؟

ـ هذا ما يجب ان تقوله انت لي وانت تقرأ قصائدي، لا انا الذي اقوله لك . يجب علي ان لا اوضح قصائدي، انما يجب عليك ان تفعل هذا . ان مهمة الشاعر هي ان يطرح الاسئلة .. اما الاخرون فواجبهم هو ان يقدموا الجواب المجتمع ..

مثلا ، الاديب الروسي « غيرتسن » كتب « من المذنب » .. اما الناقد الادبي « تشيرنيشيفسكي » فقد كتب كتابه الشهير « ما العمل ؟ » .. وقد وضح « لينين » ما الذي يجب عمله .

ان مهمة الشاعر هي ان يرى ، يتأمل .. ثم يطرح الاسئلة . اما الاخرون الذين يقرأونه فهم وحدهم من يجب ان يقدم الاجابة عن تلك الاسئلة .

ما الذي يدفع الشاعر الى ان يطرح تلك الاسئلة؟ القلق اولا . ان الفنان يحول القلق الى ابيات من الشعر، او الى موسيقى ، او الى لوحة فنية .

هناك مسألة في غاية الاهمية ، هي علاقة هذا الفنان بالاخرين ، وبوطنه ، وعلاقته بحقيقة العصر .. مع اي طرف يقف ؟ مع الضعفاء ام مع الاقوياء ؟ الى جانب الحقيقة ام الى جانب الكذب ؟ عندها يصبح هذا الانسان شاعرا . ان الشعر ليس عكسا للواقع ، وانما هو الواقع نفسه . والشاعر يمكن ان يكون شاعرا عندما يقرأه اناس ليس الشعر اهتمامهم الاساس .. اي عندما يصبح هذا الشاعر ضرورة بالنسبة لهم ..

هذا هو المفهوم القومي والعالمي للشعر ..

بالنسبة لي الان ، بعد مرور هذه الفترة الطويلة نسبيا من العمر ، أستطيع التحدث عن مصدري الشعري . ان مصدر ثقافتي ، اولا ، ارضي الحبيبة ، وواقعنا .. ثورتنا .. قرننا العشرون . وتلك الاحداث التي ولدت القلق في نفسي .

أما بالنسبة لثقافتي الادبية البحتة ، فقبل كل شيء : الفولكلور ، والتراث الشفاهي ، وقصائد الشعراء الذين عاشوا قبلي : أبي ، مدرسي .. الخ . اما المصدر الثاني فهو روسيا العظيمة ، والثقافة الروسية ، ومعهد غوركي الادبي . بفضل اللغة الروسية استطعت التعرف على الثقافة العالمية والادب العالمي .. لم اعرف ، انما تعرفت ..

في السابق كان هناك طريق يمر قرب قريتنا شق في زمن القيصر .. حين كنا صغارا كنا نعدو من القرية حتى نصل الطريق ، فنرجع . اما عندما كبرنا واصبحنا شعراء فقد مضينا في هذا الطريق الذي اوصلنا الى العالم، فتعرفنا اليه .. الى ثقافته . ولهذا فانني اعتز كثيرا بالشعر العربي .. فهو شعر عزيز علي .. وكذلك الشعر الالماني ... حتى عندما هجم النازيون علينا فاننا لم نخلط بين « غوته » و « غوبلز » . وكما قلت اليوم ، فانني امتلك قريتين في حياتي : القرية التي ولدت فيها ، وقرية الشعر ..

ان كل هذا ، بطبيعة الحال ، يحمل تأثيره الي .. وهاتان القريتان هما جناحان لطير واحد ..

★ في « داغستان بلدي » قلت : « انني ابحث ، ولذلك فانا اصر على انتقاء الكلمات » . فما دور الكلمة في البناء الشعري عندك ؟ حبذا لو تحدثنا عن قاموسك الشعري ..

ـ ان الكلمة هي الاساس . في البداية يكون القلق، والقلق هو واقع محدد ، ملموس . من هو الشاعر ؟ لقد أجابت شاعرة يوغوسلافية بان الشاعر هو صياد الاحاسيس الخاصة به . اما استاذي الشاعر السوفييتي «مارشاك» فقد قال بان الشاعر هو من يصطاد الافكار حتى ولو كانت طائرة. بالطبع يجب اصطياد الفكرة والتعبير عنها بواسطة الموسيقى او الالوان .. ان الكلمة بالنسبة للشاعر هي كالموسيقى بالنسبة للموسيقي ، وكالالوان بالنسبة للرسام ، وكالمنجل بالنسبة للفلاح . ان الكلمة بالنسبة للشاعر ليست كالكلمة بالنسبة للفيزيائي .. فالمعادلات التي يعبر عنها الفيزيائي معادلات عامة .. اما كلمة الشاعر فهي ظاهرة قومية .. ليست قومية فقط انما هي شيء يرتبط بذاته ويعبر عن صفاته وروحه .. وفي الوقت نفسه فان هذه الحكمة بالاضافة الى كل الصفات، يجب ان تكون انسانية عامة . عندها تكون هذه الكلمة ضرورية للشاعر . ان هذه الكلمة هي التي ستكون الصلاة والقسم واللعنة والرغبة والازهار . فالكلمة هي قائد القوة الانسانية ، هكذا قال مايكوفسكي .

انني اشعر بانك تعرف جواب هذا السؤال مسبقا.. ولكنك سألتني من باب الاختبار لي . انك تمتلك جوابا لهذا السؤال . انهم يختبرون الانسان باعماله .. اما الشاعر فكلماته هي اختباره .

★ ذات يوم كان « حمزاتوف » يقول : « اشرب الخمر ولا تحتقر الخبز .. غن اغنيات ولكن اصغ للحكايات .. اقرض الشعر ولكن لا تطرد النثر » . اريد أن اعرف : كيف تمثلت ذلك في حياتك الابداعية ؟ ..

ـ اعتقد بان الحياة لا يمكن ان تسير منفصلة عن مسيرة الشعر . لا يمكن ابدا ان يحصل ذلك . الشعر يصبح شعرا عندما يكون معبرا عن ظواهر الحياة المختلفة. ان المقطع الذي استشهدت به يتعلق باولئك الذين يعلنون الشعر وكأنه « دولة مستقلة » ، وكأن الشاعر بداية لعصر جديد . ان الحياة قد ابتدأت من أزمان ، ونحن نواصلها . لهذا فقد كتبت انا : ان من يطلق الرصاص

من مسدسه على الماضي سيطلقون عليه المدافع في المستقبل ..

مع الاسف يوجد في الحياة اناس لا يدرسون اخطاء الماضي .. ذاكرتهم ضعيفة .. ولهذا فانهم ينسون ما حدث بسرعة . هناك اشياء ينبغي ان تظل في الذاكرة.. حين تستوعب الذاكرة اشياء اعمق فان التعبير عن الحياة يكون اعمق . ولهذا يجب النظر الى الوراء والاهتمام باليوم الحاضر من اجل السير الى الامام نحو المستقبل . ان الحاضر ليس حصيلة الامس وحده ، وانما هو حصيلة سنين طويلة . ولهذا فان من واجب الشاعر ان يحلل الحاضر .. ولكن من اجل ان يعمل تحليلا كيماويا للحاضر عليه ان يتذكر الماضي ويعرفه ، والا فان تحليله لن يكون صحيحا . يجب ان يعرف الماضي .. ان يعرفه بشكل جيد .

★ وتقول في « داغستان بلدي » : « ايها الشعر انا لولاك يتيم » . فماذا يمثل الشعر في حياتك ؟ وما الذي فعله لحياتك ؟ هل تحس احيانا ان هناك بديلا ما له ، يأخذ ذلك الموقع من نفسك ووجودك ؟

ـ لم افكر انا بذلك . انني فقط اشرت الى الوقائع التي أعيشها . لو لم يكن الشعر فماذا كان سيكون ؟ هذا ما لم افكر به . هناك اناس يمتلكون عدة مهن .. اما انا فلي مهنة واحدة هي :كتابة الشعر . ولا ادري ما اذا كنت متمكنا من مهنتي ام لا .. ولكنني اتوجه الى هذه المهنة بكل حياتي ، وسأظل في توجهي هذا اليها ما دمت على قيد الحياة ..

ان الناس الذين من حولي لا يكتبون الشعر، ولكنهم ليسوا غير شعراء .. انهم شعراء . كل ما هنالك انني اصبحت وقحا اكثر مما يجب وبدات اكتب شعرا . اما هؤلاء فهم اكثر فائدة مني لانهم اخذوا يمارسون اعمالا اكثر فائدة مما اعمله انا ..

بالنسبة لي : لو لم اكن شاعرا ؟ كنت سأكون كالشجرة بلا اغصان ، او كالبحر بلا امواج ، او كالسماء بلا نجوم ، هذا هو رايي . وحتى لو كنت وردة فلن اكون وردة حقيقية ، وانما وردة اصطناعية.. وهذه الوردة لا تحمل عطر الوردة الحقيقية .

★ يبدو لي ان الانسان والارض هما ما يهم رسول حمزاتوف ...

ـ لقد اصدرت اكثر من خمسين كتابا . واذا ما كان ينبغي ان نحدد الموضوعات رقميا فان من الممكن حصر كل ما كتبت فيه في موضوعين اثنين :

ـ الاول : الارض الحبيبة .. هذا الشيء الذي ورثناه .. هذا الشيء الذي يعيش فينا .. ليس الحب المصطنع ، وانما الشيء الذي حصلنا عليه بالوراثة.

واقصد « بالارض الحبيبة » : الوطن ، والعالم، وكل الكون . وهذا ايضا يشمل بلدي ، داغستان . ان هذا الموضوع يكمن في الدفاع عن الارض ، والنضال من اجل ان تكون اكثر جمالا ..

هذا ، على ما اظن ، واجب كل انسان .. وقد ولد الانسان ، على ما اعتقد ، من اجل ذلك. ولكن هناك حدودا اخرى قد جاءتنا بالوراثة .

ـ اما الثاني فهو : وطن الاحاسيس نفسه . مثلا الحب .. الحب الذي تعلمناه عبر تجربتنا الذاتية ـ الحياتية .. او الحقيقة ، والمراة . اي انه يمكن القول بان الموضوعات التي ينحصر فيها نتاجي هي : الوطن والمراة ، باختصار : الارض الحبيبة ، والمراة الرائعة .

ان سكان الجبال يمتلكون الحق في الشجار في حالتين : اما من اجل الارض الحبيبة ، او من اجل المراة الرائعة . اما في الحالات الاخرى فالذين يتخاصمون هم الديكة ، لان اهم مقياس في قيمة الانسان هو علاقته بالانسان الاخر . والشعر ايضا يخضع لهذا المقياس.. الارض ، وهؤلاء الذين يجعلون الارض جميلة ..

لقد ولدنا نحن على ارض ، ومن واجبنا ان نجعلها جميلة . ولهذا فانه من الطبيعي جدا ان يكون عند الشعراء مفهوم انساني..

هذا ما استطيع ان اقوله ..

★ هل بالامكان ان تقول لنا : كيف تكون الشاعر فيك ؟

ـ كما يبتديء الاخرون . ان الشاعر يبتديء من جديد في كل مرة يكتب فيها قصيدة جديدة. ان الشاعر مهما كتب ، عندما يكتب فانه كانما يكتب القصيدة الاولى .. كأنه يكتب لاول مرة ، ويعشق وكأنه يعشق للمرة الاخيرة .

اما بدايتي .. فأنا ، كما قلت ، قد ابتدات من القلق . انني لم ابتديء خضوعا لاوامر نقابية ، او من جهة اعلى ، او بقرار .. كما انني لم ابتديء بطلب ممن هم في القاعدة ، ذلك لان الشعر ليس بضاعة او عملة . لقد كتبت لانه كان ينبغي ان اكتب . هذا كل شيء . ان الانسان لا يذهب الى الشعر ،انما الشعر هو الذي يأتي اليه .. وعندها يبتديء الشاعر ..

★ حين استعرض سيرة حمزاتوف كما كتبتها في « داغستان بلدي » اقول : لماذا لم تتجه الى القصة او الرواية ؟ ان في حبك للحكايات ما دفع الى ذهني هذا السؤال ..

ـ لقد جاءت الي احاسيس ما ، وافكار ما ، وقد عبرت عن تلك الاحاسيس والافكار .. وقد فعلت ذلك وقلت ما يعجبني وما لا يعجبني .. ما احبه وما لا احبه.

انني اختار الشكل الفني الذي يلائمني في التعبير عن هذه الافكار .

الشاعر لا يكتب من خلال ارتباط بطقس . انا ارتدي الان بدلة تلائم الطقس الحالي ، ولا ارتدي ملابس الجركس مثلا ، لانني لا احتاج ذلك الان . اما الشاعر فهو لا يكتب الشعر من خلال الطقس ، انما الشاعر طائر يحلق باتجاه معاكس للريح . ولهذا فانني اخترت هذا الشكل الفني الذي يلائمني في التعبير عن تلك الافكار، وهو الشعر .. والذي اعتقد بانه مفهوم من الاخرين .

اما اذا كانت هناك موضوعات لا يمكن التعبير عنها شعرا ، انما يجب الكلام عنها نثرا فانا لا اكتب عنها ، انما اتحدث .. مجرد حديث . ومع ذلك فانا قد كتبت النثر عندما وجدته ملائما ..

* وما هي مهمة الشاعر في المجتمع الاشتراكي ، كما تتمثلها انت ؟

ـ ان دور الشاعر في المجتمع الاشتراكي مشابه لدور الشاعر في كل مجتمع : النضال من اجل العدالة. وكما ان مئات الجنود يذهبون في الحرب وراء الجنرال وينفذون توجيهاته ، فان الشاعر يمتلك مئات القراء ، وهم يسيرون وراءه في طريق الحقيقة . ان الشاعر هو خادم الشعب وقائده ، كما قال مايكوفسكي . وعندما يصبح الشاعر كبيرا فان المسؤولية تصبح اكبر امامه .

عندما نقود السيارة في الشارع بمفردنا فاننا نستطيع ان نقودها كما نشاء . ولكن عندما تكون معنا في السيارة عائلتنا ، او اصدقاؤنا فاننا يجب ان نقودها بانتباه وتركيز وثقة .

لقد حقق المجتمع الاشتراكي لنا انجازات كبيرة.. ولهذا فاننا عندما نقود هذه السيارة يجب ان لا ننسى هذه الانجازات . لهذا يجب ان نقودها بروية .

* كما اعلى ، فان « داغستان » بلدك تقع على الحدود بين الشرق والغرب . فهل لي ان اسأل عن المكانة التي يحتلها الشرق في نفسك .. عن صورته في ذهنك؟

ـ ان داغستان ، بلدي ، تقع على الحدود بين الشرق والغرب .. اما الادب فانا لا اقسمه الى شرق وغرب . ان الادب هو ، قبل كل شيء ، ظاهرة قومية ، وبعد ذلك فهو ظاهرة انسانية شاملة ..

انني احب الشعر الشرقي الجيد ، والشعراء الشرقيين الجيدين ، ولا احب الشعراء السيئين . احب الشعراء الغربيين الجيدين ولا احب السيئين . ولا يمكن ان نقسم الثقافة الى اقسام كما نقسم البطيخ . انالثقافة واحدة ، ولكنها متعددة اللغات . ان الثقافة هي نجوم عديدة ، ولكننا لا نستطيع ان نوحدها فنجعل منها قمرا.

* هنا اريد العودة بك الى «معهد غوركي للادب» الذي قلت انه ساهم في تكوينك الثقافي . هل لك ان تحدثني عن حياتك فيه ؟

ـ لقد درست هناك خمس سنوات .. لم اكن في عداد الطلبة الممتازين .. ولكن هذا المعهد كان بالنسبة لي مدرسة عظيمة لانني تعرفت فيه على شعر العالم، وصادقت الكثير من الشعراء . لقد تعرفت ، هناك ، بمترجمي شعري .. تعرفت الى « أتفاردوفسكي» ،وكنت في ضيافة « مارشاك » .. كنت ايضا في ضيافة « جوكوفسكي » . لقد كانت عندي البداية الموسيقية قبل المعهد ، ولكنني في المعهد تعلمت الالوان والدقة.. علموني كيف انظر ، وارتفع الى اعلى ، واسير بثقة . ومع ذلك فان الشك قد زاد عندي .

* وهل من فضل شعري لمعهد غوركي عليك ؟

ـ عندما درست في هذا المعهد كان معي في الصف الاول ثلاثون شاعرا وخمسة نقاد . عندما انهينا المعهد بعد خمس سنوات ، كنا اثنين وثلاثين ناقدا وثلاثة شعراء فقط !! لهذا فان التعليم لا يمكن ان يصنع شاعرا، ولكن التعليم يمكن ان يعطي معلومات كبيرة هي ضرورية للشاعر ..

لقد كنت قبل المعهد واثقا بانني شاعر .. ولكن المعهد جعلني اشك في ما اذا كنت شاعرا ام لا . ففي الصف الخامس مثلا كنت على ثقة بانني لست شاعرا. ان المعهد فتح لي نافذة على عالم كبير .

* وانت في كل ما كتبت كنت تتوجه الى الانسان ... فهل لك هنا ان تلخص ما اردت ان تقوله لهذا الانسان ؟

ـ ان هذا سؤال جدي جدا . ان الانسان هو اعلى شكل من اشكال التطور الحياتي على الارض . هذا من الناحية النظرية . اما بالنسبة لي شخصيا فانني استطيع القول ببساطة ، انني اعشق الناس ، وبدونهم لا استطيع العيش .. بدون الانسان الاخر انا لست انسانا .. وانا كشاعر بدون الانسان الاخر لست انسانا.

ان الوطن يتكون من قرى ومدن عديدة ، والشعب يتكون من اناس . هناك شعار صداقة الشعوب .. اما بالنسبة للشاعر فيجب ان يكون شعاره هو « صداقة الانسان » . بدون هذه الصداقة لا يمكن ان توجد حتى صداقة الشعوب . ولهذا يجب ان نحب الانسان بقوة . ان قانون الشعر ، وقانون الانسانية يكمن كلاهما في العلاقة المتينة والمخلصة للاخرين .. نحو اقربائه .. اصدقائه .. نحو مواطني بلده ، ونحو كل الناس في الارض .

بغداد

قصيدتان لجمال الدين بن الشيخ

تقديم وترجمة: أحمد عبد المعطي حجازي

جمال الدين بن الشيخ استاذ الأدب العربي بالسوربون ورئيس قسم الدراسات العربية بجامعة باريس ٨ Vincennes ، التقى به قراء «الآداب» كباحث وناقد مرتين. الأولى عندما نشرت «الآداب» بحثه «تحليل بنيوي تفريعي لقصيدة المتنبي: قضاعة تعلم أني الفتى» الذي ألقاه في مهرجان المتنبي الذي أقيم في بغداد من ٥ الى ١٠ نوفمبر (تشرين الثاني) عام ١٩٧٧ ، والأخرى في المقابلة التي اجراها معه الكاتب العراقي ماجد السامرائي وتحدث فيها عن التحليل البنيوي التفريعي، وهو منهج جديد (بالنسبة لنا) في تحليل النصوص الأدبية يقوم على اعتبار النص كلا متكامل الأجزاء والعناصر، فلا بد للاحاطة بأبعاده وادراك مستوياته من تحليله إلى أبسط عناصره الايقاعية واللغوية والنحوية ثم اعادة تركيب هذه العناصر لاظهار العلاقات القائمة بينها والكشف عن دلالاتها الفرعية والمحورية. والاضافة التي يحاول ابن الشيخ تقديمها الى هذا المنهج الذي يعمل كثير من الباحثين والنقاد الغربيين على هداه اليوم، هي ان الباحث العربي يستعين ببعض مصطلحات النقد العربي القديم في نقل أصوله النظرية إلى اللغة العربية ، فضلا عن تطبيقه على شعرنا القديم والمعاصر .

لكنني أريد أن أقدم لقراء «الآداب» وجها آخر من وجوه جمال الدين بن الشيخ هو وجه الشاعر.

وفي عدد سابق من «الآداب» قدمت للباحث الفرنسي أندريه ميكيل قصيدة من نظمه باللغة العربية، واليوم أفعل العكس، وبالأحرى أقدم الوجه الآخر لذات المحاولة، فأترجم إلى العربية قصيدتين مما نظمه جمال الدين بن الشيخ بالفرنسية. ولا يخفى على القارىء أنني في كلتا المحاولتين مدفوع بالرغبة في معرفة نتائج هذا الحوار القائم بين عرب اليوم والغرب، والذي أجد نفسي مسرحا له هذه الأيام، فأنا أتحدث عن نفسي أحيانا من خلال حديثي عن أصدقائي الأقربين.

* * *

في قصائد جمال الدين بن الشيخ نبرات غنائية وعاطفية صريحة. ان أصوله العربية لا تخفي فعلها في شعره كما في نثره، فضلا عن اشتغاله بالدرس الجامعي. وتستجيب لغته الشعرية لهذه الأصول المختلفة، فهي ليست لغة مذهبية يمكن ردها إلى مدرسة فنية بالذات، وإنما هي لغة شخصية خاصة تكونت له اكتسابا كما هو المنتظر من عربي تعلم الفرنسية بعد أن ورث العربية من أسرته وبيئته الأولى، كما تكونت له اختيارا من مدارس وأساليب متعددة. وان لم يمنعه هذا من تجريب أساليب بالذات في قصائد معينة.

نشر ابن الشيخ قصائده في معظم الصحف والمجلات الفرنسية المعروفة: «لوموند» (٦ شعراء لسنة ١٩٧٤)، «أوربا» (عدد خاص للشعراء الفرنسيين)، «انتجرال» وغيرها.

أما كتبه المنشورة فهي مختارات من ابن خلدون، الشاعرية العربية (مأخوذ من رسالته التي حصل بها على دكتوراه الدولة) ثم خمريات أبي نواس.

فضلا عن ترجماته من العربية إلى الفرنسية. ويقوم ابن الشيخ حاليا بترجمة قصة المعراج من الفرنسية القديمة إلى الفرنسية الحديثة. وكان هذا الكتاب قد ترجم في العصور الوسطى إلى الاسبانية، ومنها إلى اللاتينية ومن هذه الى الفرنسية القديمة، ثم ضاع أصله العربي فيما ضاع من التراث العربي الأندلسي. وبقيت الترجمة التي ينتظر أن تكون مصدرا لنقل قصة المعراج إلى لغات عديدة منها العربية.

أرأيتم إلى هذه الدورة التي قطعها كتاب المعراج؟ ألا تفسر هذا المثقف العربي الذي دار حول ذاته دورة كاملة حتى عاد من جديد إلى اللغة العربية عبر الترجمة؟!

باريس- أحمد عبد المعطي حجازي

آيـة الليل

أبنـي زمناً مجهـولا
زمنا يتكلم ويتنفس
هارباً من ملاجئكم
مردوداً إلى دم القمح الحي .

الشارع من أجله يقدم جسده
ويعبق الخبز بروائح الغابات
وترسم الأيدي على زجاج النوافذ
بعد المضاجعة.
أعضاءً تناسلية سعيدة.

زمن يبقر بطن الاسمنت.
يطلق سرب أفاعيه الملونة.
طافرا إلى قمم المنارات.
حيث يمكث ساطعاً
على شفرات الصفائح الولود.
لَكَم يوزع شقاءكم أنصبةً
على آلات عذابه
وينزع عن كلماتكم الأقنعة
ويكشف عما يرعبكم
حتى النخاع
لكم يهدد عالمكم
فيتساقط عنكم الحرير مزقا
وتتبدد أقوالكم شذرات
وتتصدع خزائنكم
يا رجالا من حديد

أبني زمنا مجهولا
يبطل حساباتكـم
وأنهض فيه
تحت سكون الفضاء الشفاف.

القصيدة المقلوبة

إني نهضت لأذهب بعيداً
لا تثقوا بالصمت الذي يطلع في الأعشاب
فسينقض يوماً على سرو الأراضي الحمراء
وعلى طول الجدران الفخارية
حيث تفيق البذور.

إني أكرّ خيط بَكرة
منتفخة في راحة يدي
بينما تغلق نافذة فاها
ألامس خاصرة الأزقة
حيث يهجع الصدى كعطر.
بجبينٍ ساطع أعطيكِ كلمة رجل
خطى المستقيم على طراوة مياه المحيط
وحروفي التي أحتفظ بها تحت جلدي
من أجل الفجر.
أعطيك فسي قاضمَ الشموس
وحضني البكر المترنم بذوبان الجليد
يا امرأة مكتوبة.
يا امرأة مقروءة
مضطجعةً في المحطة أمام آخر قطار
أعطيك بطن يمامة ليمامة.

لقد نهضت لأراكِ، آلمني جنبي الأيمن
ها هو زمن بعيد منه أتيت
فما كدت أتعرفك حتى كان عليّ
أن أطفىء المصابيح
عن نصف الشارع
وأن أتنفس ببطء
وأحتفظ بالمساء حول أجفاني
وألح على تجميد الحزن المتلهف.
للمستنقعات.

لست أذكر بعد، تنامين أنتِ
وقد عرفت أصابعك دائمًا.
شكل أحلامي
الخوف يصرف الآن بأنيابه تحت العجلات
هناك ربما سنبلة يمكن انقاذها
أنصتي، الريح تتقرا الطرقات
التينة ترفع المراسي
كل ما ليس له اسم يجيء فيتشكل
آه! ذلك الحرق الذي يَعشى على زجاج النوافذ
بيضة المساء السكرىٰ
صورة خُطاك
إني أمسك بقبضتي حياةً
تتنفس
هل هناك شخص غيري
يمدّني بعباءة عتيقة
تقلد الصمت؟

قصيدة

الغجر

محمد علي شمس الدين

(١) الكلب

يستريح الغجر الأندلسيّون في الريف قليلا
يأكلون العشب.والنارَ
ويمضون إلى الداخلِ
هذا كلبُهم يحمل وجه الملك المغلوب
يستنبحه الرعيانُ، لا ينبح
يستوقفه العرب اللاهونَ
لا يعرفُهم إلا قليلا
ويناديني فأمضي
حاملاً في الكفّ هذا الودَعَ السحريَّ
مفتوناً. . .
ولا أساله.

(٢) الذئب

وبماذا يقدر الليلةَ أن يحلم هذا العاشق المفردُ
في برّية الشام وحيدا؟
وبماذا يقدر الليلةَ أن يحلم ذئبُ الفلوات؟
إنه ينبح من سبعة أيامٍ وحيدا
إنه ينبح في برّية الشام ولا ينهره لصٌّ جميل
أيها اللصّ - حبيبي
أيها المفرد في التاريخ ما زلت وحيدا
أيها الذئب الرماديّ الجميل.

(٣) بماذا يستطيع أن يحلم:

لم يكن نائمًا
كان مثل الحصى في سرير المياه
هادئاً
وعميقاً.
قلت قبل الدخول إلى بابه المشرقيّ
أخوض إليه الوحولَ القديمة
وقد أزهرتْ
أضمّ إلى شفتي زهرةً غامضة
وأطرحها عند أقدامه.

* *

إيه بدْر المغنّين
ماذا أسمّيك؟
أنا ديك جوهرة الموت
وأسجن فيك الجبال
وأسجن فيك عروق الذهب
وأعلم أنك حر كطفلٍ أو النار
بدر المغنينَ
ما لأحلامنا كالمصابيح يطفئها الحارس البلديّ
ويترك ما يترك البحر من وشل الموجِ
فوق الرمال
علفاً للكلاب الشريده؟

* *

قلت قبل الدخول إلى بابه المشرقيّ:
سأعرف سّر الذي قال:
«عرّيت جرحي. . .»
وفاجأتُه:
لم يكن نائمًا
كان مستلقياً تحت رمّانةٍ
جذعها في الخليج
وأغصانها في دمي
ثم فاجأتُه. . .
لم يكن نائمًا
كان مستلقياً تحت أغلاله
ويقرأ شعراً
ولا يعرف العابرون
سوى أنه تقول.
رجل ناحلٌ
في مهبّ الجنونْ.

بيروت

عَبدالرحمن منيف ...

والإنسان العربي المقهور

غائب طعمه فرمان

ربما لم يكتب لأي كاتب عربي معاصر أن يوزع حياته على خارطة العالم العربي مثلما كتب لعبدالرحمن منيف . أبو عبدالرحمن نجدي تزوج في إحدى رحلاته الى العراق وسوريا والاردن وفلسطين ومصر إمراة عراقية ولدت له عبدالرحمن في عمان . وتوفي الوالد بعد فترة قصيرة من مولد إبنه ، فاضطرت العائلة إلى البقاء في عمان ـ كما يقول عبدالرحمن في رسالة خاصة ـ إنتظاراً للعودة إلى نجد . ولعلَّ عبدالرحمن قد قضى وقتاً غير قليل في الاردن ، فإن له ذكريات فيها تتخلل بعض كتبه ، وعاد إلى نجد ، ثم سافر إلى العراق فدرس فيه ، وعرف البلاد أهلها وطبيعتها ، وظل يحمل جواز سفر سعودياً حتى عام ١٩٦٣ ، حيث اضطر إلى حمل جواز سفر جزائري لبضع سنين ، استبدله بعد ذلك بجواز سفر عراقي ، وعمل ردحاً طويلاً في سوريا ، بعد أن أنهى دراسته العليا في يوغوسلافيا ، باختصاصه الأصلي : النفط ، ثم في العراق ، وقام برحلات مطولة إلى أغلب البلدان العربية . وقد أفاد ذلك ممارسته الأدبية وأثراها ، وجعلها أكثر شمولية في نظرتها إلى الأشياء والظواهر ، وإنْ كان قد مالت به الى التجريد ، احياناً ، في رسم الشخوص ، ورصد الظواهر حتى ليتساءل القارىء أحياناً : من أي بلد عربي هذه الشخصية أو تلك ؟ وأين وقع هذا الحادث أو ذاك ؟ ومع هذا فقد أعطته هذه الرحابة في سعة النظر أكبر عدد من أوجه وأبعاد المشكلة المطروحة ، وتحسسِّ الواقع المشترك بذلك التشابك الموجود بالفعل ، وبعشرات الروابط التي تربط العالم العربي ككل ، وتمازج المشاكل والهموم والتطلعات فيه ، بحيث يتعذر أن توجد في العالم العربي «واحة» أو «طيبة» كما هي في الرواية المقدمة الى القارىء السوفييتي لا تتأثر في الجو العام السائد ، وبتمازج المصائر أو وحدة المصير ، كما يحلولنا ، نحن العرب ، أن نسميه . ويزيد من احساس القارىء العربي بعنصر المشاركة الوجدانية والفكرية بمصائر الناس الساكنين تلك الرقعة الكبيرة المعروفة بالعالم العربي . حقاً أن عبدالرحمن منيف واع بوجود فروق ، ولتكن مؤقتة ، في واقع كل قطر عربي ، وهمومه الخاصة ، إذا صح التعبير ، إلى جانب همومه القومية العربية العامة . فهو في إحدى مقابلاته الصحفية يقول: «كلمــا ازدادت رواياتنا محلية كلما أصبحت عالمية ، بمعنى آخر كلما كانت أقرب الى الصدق في تصوير الجو المحلي ، وكلما كانت أعمق في حياة الناس حتى ولو كانوا مجموعة صغيرة ، كلما أصبحت أقرب إلى العالمية» (مجلة «المعرفة» السورية ، العدد ٢٠٤ ، شباط ١٩٧٩) .

دخل عبدالرحمن منيف الحياة الأدبية بروايته الأولى «الاشجار واغتيال مرزوق » التي صدرت في بيروت عام ١٩٧٣ ، وفي الحال لفتت إليه أنظار النقاد والقراء على حد سواء . وبعد ذلك أصدر منيف خمس روايات هي

كالآتي : «قصة حب مجوسية» ١٩٧٤ ، «شرق المتوسط» ١٩٧٥ ، «حين تركنا الجسر» ١٩٧٦ ، «النهايات» ١٩٧٨ ، و«سباق المسافات الطويلة» عام ١٩٧٩ .

يقول عبد الرحمن منيف عن دخوله الميدان الأدبي ، بعد أن كان معروفاً في العالم العربي كأخصائي في النفط : «كنت حتى نهاية الستينات مجرد قارىء جيد . وبعد ذلك ، ونتيجة أوضاع نفسية خانقة لم أجد سوى طريق واحد : الكتابة ، وهكذا بدأت عام ١٩٧٠ . . .»

في رواية منيف «الاشجار واغتيال مرزوق» إشارات واضحة إلى حدث مثير في تاريخ العرب المعاصر ، وهو ما سمي فيما بعد ، بنكسة حزيران ، أي هزيمة العرب عام ١٩٦٧ . فهو يذكر حزيران في هذه الرواية عدة مرات ، ويصور منصوراً جندياً هزم ، ويكتب «الجندية، الطلقة التي أصابت منصور، الهزيمــة » .

لقد كان ذلك صيفاً ساخناً فاق في حرارته رمضاء الصحراء، سبّب جرحاً عميقاً في الكرامة العربية، وهزَّ العالم العربي دانيه وقاصيه، ونبّه الكثيرين إلى حقائق قاسية موجعة خلقها الواقع العربي، الذي كان يموِّه ويُطلى على الجماهير العربية بالتزوير والأكاذيب. وقد واجهت هذه الجماهير مصيراً كالحاً. ووجدت نفسها وحدها مع الخيبة المفجعة. وأي شي أخيب وأفجع من الهزيمة؟! والمدركون وحدهم، ومن بينهم عبد الرحمن منيف، اقتنعوا بأنها لم تكن هزيمة الانسان العربي بقدر ما هي هزيمة الانظمة الرجعية السالبة لحقوقه، بقدر ما هي هزيمة للتركة السيئة السيئة من مخلفات الماضي والاستعمار وسخام القرون المظلمة.

وطبيعي أن تنتج تلك الهزّة في المجتمع العربي أدباً ، وقد انتجت بالفعل ألواناً مختلفة من هذا الادب شعراً وروايات ومسرحيات وتأملات وحماسيات . وطوال سنين عديدة ظل المثقفون العرب ينزفون كتابات ، ويغرقون الصحف والمجلات ودور النشر بسيل لا ينقطع من ردود الافعال ، والانطباعات، والشتائم، والاحلام، والتوقعات، وما يرونه صورة لما كان ، ولما سيكون ، وكان قدر كبير من ذلك متأثراً بلحظات وقوع الفجيعة ، وبالاجتهادات الشخصية، ومن وحي الساعة، كما نقول نحن، أي للاستهلاك اليومي ، وقد نُسي في خضم المهمات الجديدة للفكر العربي والانسان العربي، ولكن ثمة جانباً منه لا يزال محتفظاً بصدقه وجدته واصالته ، لأنه رصد أبعاد القضية بعمق ، وشخَّص سبب الانهيار . ومن هذا الجانب رواية عبدالرحمن منيف. «الاشجار واغتيال مرزوق».

هذه الرواية ايضاً تطرح جانباً من الأسئلة التي كانت تتردد على كثير من الألسنة في تلك السنة البغيضة ، وما تزال تتردد : لماذا ولماذا : والف لماذا . والأديب الأصيل ، في كل مكان وزمان ، لا يقبل بشعار السعادين الثلاثة : لا أسمع ، لا أرى، لا أشم . فان هذه الحواس وحواس أخرى هي المصادر الرئيسية التي تمده بالمواد الأولية لقوته اليومي . وعندئذ يستطيع أن يتأمل ويكتب أدباً صادقاً، ويساهم في رصد الواقع ، وصياغة المستقبل و«الانسان المجروح لا ينسى ابداً» على حد تعبير احدى الشخصيتين الرئيسيتين في رواية منيف ، على عكس الحكمة العربية القديمة : « عفا الله عما سلف» . ولا بد للمجروح ، بحماس ولهفة المجروح ايضاً، ان ينقب ويبحث ليكتشف المسبب لهذا الجرح . وحينذاك تعود إلى الجريح عافيته الجسدية ، وعافيته النفسية والفكرية ايضاً . يعود إليه صفاؤه الذهني ، ووضوح النظرة، أو يتملكها ويكتسبها اكتساباً، إذا لم تكن له من قبل . وهذه فضيلة التجربة والممارسة الحقيقية .

يعزو منيف هذا الجرح العميق في نفس الانسان العربي، الى «القهر» . فيقول «أنا اعتبر القهر الهمَّ الرئيسي ، وليس أحد الهموم الرئيسية (التي يجب أن تتناوله الأعمال الادبية) . وما افترضه ـ وقد يكون هذا بحاجة الى برهان ـ أن موضوع القهر هو الموضوع الاساسي ، والكبير والخطير في الحياة العربية المعاصرة . وفي الوقت الذي نستطيع أن نتغلب على القهر ، ونخلق المواطن الحر ، وفي جو انساني، يمكن ان نكسب الحياة العربية كلها . لا يمكن ان نتكلم عن العدالة والحرية إلا من خلال المواطن الحر، من خلال قدرة الانسان على المشاركة وعلى التعبير، وعلى أن يكون آمناً على حياته، ومستقبله، وان تتاح له فرص العمل والتنقل ، هذه الحريات البسيطة التي يمارسها كل انسان في العالم بنسب متفاوتة الى حد ما» (نفس المقابلة الصحفية في مجلة المعرفة السورية) . فليس غريباً أن يُصدِّر منيف روايته الثالثة «شرق المتوسط» ببنود من الاعلان العالمي لحقوق الانسان : «يولد الجميع أحراراً متساوين في الكرامة والحقوق. . . الخ» .

وهذه القناعات الأصيلة تفرش روايات منيف ، ولاسيما روايته هذه . والشخصيتان الرئيسيتان فيها ضحيتا قهر واستلاب من قبل القوى السوداء في واقع قائم متعفن يعود في بعض وجوهه إلى قرون خلت . وكلتاهما تصرخ في وجه هذا الواقع بمرارة ونقمة ، وترفضه رفضاً قاطعاً . وهذه الصفة السلبية الراكدة الغبيَّة تصبح ، في الجو العام للرواية ، سجية تُحلي كلتا الشخصيتين :

ـ «ما ادافع عنه بشراسة هو عالمي الداخلي ، وبعض الاحيان حريتي» .

ـ «وعالمه الداخلي يطالبه برفض «هذا العالم المجوسي» قائلاً له «لا تندمج ، وإن استطعت يجب ان تساهم في تغييره» .

ـ «أنا أكره طريق الحياة والعلاقات في بلادنا ، ولن تزول هذه إلا بثورة تحرق كل شيء»

ولماذا كل شيء؟ لأن هذه هي المرحلة الأولى من وعي انسان يتلمس وعيه من خلال العذابات وتجربته واخفاقاته المؤلمة ورصده للواقع ، ولأن النقمة سلاح آخر ضد الاندماج، والنزول أمام الأمر الواقع ، وهي التي تغذي الرفض ، والسير بدون غاية ، وإن كانت أحياناً معدومة الهوية ، أو العنوان . وهذه النقمة والرفض الشديد هما اللذان دفعا بطل «شرق المتوسط ، الى ان يتخلى عن الواقع كله ، ويقول بتلك اللهجة الهجائية اللاذعة التي يعتمدها عبدالرحمن في كتبه ، وبتلك السخرية المريرة اليائسة في سورة من سورات الحرقة والحنق الى حد إيذاء النفس : «سأشد السيفون في المرحاض ، واترك كل شيء ينسحب إلى تحت . . أفكاري الفلسفية، أحلامي ، ماضي ، اسمي ، كل شيء . » وهذه افكار رجل مجرد من أبسط الحقوق ، حقه

في الدفاع عن نفسه. حقه في الحرية، حقه في الحب، في العمل، في الكرامة، في النظافة، في الثقافة الحرة، في السفر، في خلق عائلة وانجاب اطفال، في غرس اشجار، وفي بلاد تكون فيها البطالة، والبطالة المقنعة، والتسكع ظاهرة تلفت النظر، يكون العمل -كما يقول الياس نخله- إحدى الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية، «هو الشيء الوحيد الذي يفتش عنه الانسان، يغامر من اجله، حتى لو تعرض للخطر، للموت. فالبطالة موت من نوع آخر». وتقول الشخصية الرئيسية الثانية «عيب. يا منصور، ان تكون بلا عمل. فشرف الانسان ان يعمل».

تقلب الياس نخله في اعمال كثيرة «حتى لم يترك عملاً يعتب عليه» على حد تعبيره. زاول كل الاعمال الصغيرة البسيطة التي تبقيه على صلة مع الناس، ومع الحياة العريضة المهمومة المربوطة بالارض والعرق والآمال الصغيرة والاحلام الكبيرة. وكان، كما قال، «لا يستقر في عمل، ولا يسخن الارض تحته». ولكن الخيبة كانت تلازمه، ليس بسببه في اغلب الظن، بل بسبب «الحياة التي لا تترك للانسان حتى ان يحلم» وينتهي المطاف بالياس نخله إلى ان يصير «مهرباً». ويؤول، في النهاية، الى ما يؤول إليه المهربون. أو اغلبهم على الأقل. والياس نخله، لهذا السبب، ولمعاكسة الحياة له حزين. ولحزنه ما يبرره. لأنه يرى الأرض العربية المهجورة تتحول إلى أرض «مليئة بأعواد القطن وروث الدواب». ذلك حزن انسان أُجبر على التخلي عن الارض التي ارتبط بها بالف وشيجة وشيجة، وعن الاشجار التي يحبها. فتظل الارض تحمل معنى الاغتصاب، ويظل الياس نخله مطروداً من هذه الارض بغير ارادته.

والاشجار، كما يفهمها الياس نخله، تحمل معنى رمزياً عميقاً. فهي تعني الخضرة والنماء، والخير والعطاء، والتقاليد الجيدة والقيم الانسانية الممتدة جذورها عميقاً في الارض، كما هي الاشجار. وهو يشبهها احياناً بالاطفال: «الاشجار مثل الاطفال، فاذا قطع الناس اشجارهم فان الرب يتركهم، ويعطي المطر لغيرهم، لمن عندهم اشجار». واحياناً يشبهها بالرجال و«خسارة الاشجار مثل خسارة الرجال لا تعوض». بل هي احياناً ترمز الى العمل والكدح، كما يبدو لي: «أتعرف ما هي المدن؟ إن المدن هي البشر والاشجار». ولكن الناس، أو القساة منهم، يقطعون الاشجار بلا مبالاة، ويهملونها، ويزرعون في مكانها القطن. والقطن أيضاً رمز. وهو عندنا يرمز، لحد ما، الى الهشاشة والزوال والتفكك وعدم التماسك. فيقول الناس إنه «رخو كالقطن». ومَنْ يدري؟! فقد يكون المؤلف قد رمز به الى الربح السريع الزائل. نكسة حزيران نفسها قد خلقت «اناساً جنّوا، واناساً اتخموا، واغتنوا، وضؤلت عقولهم». وكان خصام الياس نخله مع الناس، هو في كونهم يضحون بالاشجار، القيم الانسانية الاصيلة، الخضراء اليانعة، النابتة في الارض، من أجل جني القطن، المحصول الزائل، الاعتبارات اليومية العابرة، بينما الحقيقة «أن بلدة لا تنبت فيها الاشجار لا يمكن ان يعيش فيها الانسان». ولهذا يترك «الطيبة» إلى «أرض غبراء لا يطيق ان يعيش فيها يوماً واحداً، فيلجأ إلى الجبل. والجبل نفسه يحمل معنى رمزياً في الأدب. ولنذكر دستيوفيسكي و «ابلهه»، ذلك الذي هبط من الجبل، سويسرا، الى المدينة بطرسبورغ، مثلما فعل الياس نخله، فمسخته المدينة: «المدينة البعيدة هي التي غيرتك، يا الياس، اصبحت انساناً لا تعرف رائحة الأرض، ولا تحب شيئاً».

والطيبة هي رمز الارض العربية التي يتخلى عنها أولئك الذين يغتنون بالقطن، بدلاً من ان يعتنوا بالأرض، ويمدوا جذورهم في الأرض. ولكن الى جانب هذه الصورة القاتمة هناك جَلَد، وهناك إصرار، وهناك ارتباط. والياس نخله لم يفقد القدرة على العمل، ولا الرغبة فيه، ولم يهزم هزيمة نهائية لم يفقد صفاته الانسانية. «ماتزال العداوات تحزنه، والصداقات تفرح قلبه، وما زالت عمليات البيع والشراء تنفره». إن بطل منيف ما يزال يقاوم عناصر الركود، ويتحدى الاوضاع البالية، و «يبحث عن البقايا الشريفة في الانسان قبل ان تُسحق وتتلاشى» وهو رغم معارضته للواقع الراهن، يحس بالارتباط، و «تبقى» الطيبة ماضيه، سعادته وتعاسته»، ورغم شعوره بالوحدة، ولجوئه اليها، ولو كان يخاف منها، إلا أنه يعتقد بأن «الانسان، إذا كان وحيداً، لا يعرف كيف يتصرف. أما إذا كان مع الآخرين، فإنه يكون شجاعاً وذكياً». وهذه الفكرة تتردد في رواية «شرق المتوسط» ايضاً، حيث يقول المؤلف «إن أقوى الناس، وأكثرهم قدرة على التصرف، يفقدون، في لحظات معينة، قدرتهم على أن يتصرفوا منفردين. يجب أن يكون أحدهم إلى جانبهم لكي يقول لهم ما يجب ان يفعلوا». كما ان منيف اتخذ من مرزوق رمزاً ايضاً، فهو على الرغم من معرفته بأنه قد اغتيل، وقتله الجلاوزة وانصار الظلام، إلا انه يقول: «إنه لا يموت»... لأنه ضميرُ هذه الجماهير التي تواصل الحياة، رغم المعوقات والحواجز، رغم القهر والاضطهاد، لأنها تؤمن بانتصارها الأخير، ولأن الانسان العربي- كما يقول عبدالرحمن في مقابلته مع مجلة المعرفة، وهي المقابلة التي اشرت اليها سابقاً، «عندما امتحن حقيقة في قضايا اساسية، أثبت انه يستحق الحرية، ويستحق ان ينظر اليه نظرة فيها الكثير من الانسانية. اعط للآخرين الحرية، تجدهم أقدر على ان يكونوا منتجين، وان يعبروا عن امكانيتهم الحقيقية».

وذلك هو التفاؤل والايمان باصالة الانسان وجدارته وقيمته، رغم ما سيصادفه القارىء من صور حزينة حالكة في ثنايا الرواية. ولكن من المفيد ان يعرف القارىء ان بلاداً، او عالماً كاملاً يسمى بالعالم العربي، مشهوراً بغناه وثروته النفطية والمعدنية، والبشرية والثروات الأخرى، فيه هذا القدر من التعاسة والمعاناة والشقاء والمرارة والحرمان، فيه هذا القدر من القوى الرجعية السوداء، وفيه هذا القدر من إهدار الحقوق، ونكران انسانية الانسان. حتى لتبقى الحياة -كما يقول المؤلف- مجرد الحياة «بطولة، دون ضجة، بطولة صغيرة يمارسها الانسان يومياً من اجل ان يظل صادقاً وشريفاً»

فكيف إذا كان الى جانب ذلك نضال ومقاومة وإصرار على التغيير؟!

---

*كتب الروائي العراقي غائب طعمه فرمان هذه المقالة بتكليف من دار النشر السوفييتية (بروغرس)، كمقدمة لرواية عبدالرحمن منيف (الأشجار واغتيال مرزوق) التي ستصدر قريباً بالروسية في موسكو.

حوار خاطف مع فتى فلسطين

خالد أبو خالد

إلى محمود درويش

ننتهي.. يا فتى
حيث لا وقت للحبّ
أو للسفرْ
ننتهي.. حيث سهلٌ من الحزن يبقى
ونهر من الحزن يبقى
ولا شيء بعدُ.. سيبقى.. سوى
«ميجانا
ميجانا»
يا عذاب الجبالِ
الرجالِ القريبين ليلاً
إليها..

نشدّ الدَّمَ.. البحَر.. والريحَ
والجمرَ في القلب
والجرح في العمر

لا ننتهي يا فتى
ننتهي
حيث لا وقت للورد
أو للحَجَر
عرسنا..
والترابُ..
يضيعان في كأس ماءٍ من البحرِ
إن الذي يستعير براعمنا..
الآن يرمي بها للكلاب
وللجائحهْ

ننتهي.. حيث لا ننتهي
صدأ
ورقٌ
رائحهْ

مرحباً.. إذ تجيء لنفتتح الليلة الذاكره
هذه شمسنا واحدة
أرضنا
برتقالتنا واحده
طلقة واحده
والفضاء الفسيح بنا ضيّق حولنا

ضيّق يا فتى
فاكتئب في المكانْ
ابتسم في الزمانْ
ننتهي.. حيث لا ننتهي.. يا فتى
أمطرت غيمةٌ بالكلامْ.

ههنا فاصل ننتهي عنده
ننتهي بعده
نلتقي
حيث لا ننتهي
ننتهي.. في المدار البوارْ
والنهار دم وارفٌ
مدرك بعضهُ
واحداً..
واحداً
عشرة
خيمة
مهجراً
معبراً
والصغارْ
والمسير انتظارْ
ننتهي يا فتى..
حيث لا وقت للسيف
أو للشجر

مرةٌ كأسنا.. خدعة
كأسنا..
هل ترى أنت مثلي صداقاتنا العابرْه
والحوار الذي بيننا
تعبٌ.. واحتضارْ
هذه ضربة وزّعت نفسها بيننا
كسرة
كسرة
نجمة مرة
أو وسام
ضربة.. ضربة
فانتبه
قلتَ:
ـفات الأوانُ
انتبه أنتَ
نسقط بين الرغيفِ
وبين المسنّن للأرضِ
نسقط
والأرض واسعة..
وتضيق بنا
والسماء تضيق بنا والهواء

الهواء

الهواء

متعبٌ صاحبكْ
متعب قاتلكْ..
متعب ورق المكتباتِ
الاذاعات متعبةٌ
متعب.. متعبٌ
أعطني من يديك.. يداً
أعطني ريشتي
فالطريق العَمى
والرجال الدّمى يقطعون الطريقْ
والعتابا حريقْ
ودعيني.. غداً
ودعي الراحلينْ
إن قلبي يشير الى المقبلينْ

هنا قبل أن يولد القمح من أمه.. ننتهي
قبل أن ننتهي
حيث لا وقت للطير
والبرق
في صورة واحده

ننتهي.. يا فتى
أين قبر الرجال الجماعيُّ؟
قف..
أمك الآن باب المجالس
ترنو بصورتك الغائبة
هل ترى يا فتى؟
أنني دمعها
من عظامٍ
ولحمٍ
وضوء

وأمشي إليها
تراها يداي..
مغلق بابنها زمن..
ينتهي..
يبتدي
يرتدي صوتها

آه «يمة»..
أغيب.. وصوتي يغيبُ
وتغرق في بهجة الحزن أمي
وأغرق
نغرق في حفنة من ترابْ

والعتابا دمٌ.. والشباب
يغطون وجه اليباب
العتابا دمٌ.. والشَبابْ
سفن من روق
والرجال.. علق
إنه المفترقْ

ننتهي.. يا فتى.. حيث لا ننتهي
مفجع أو أزورك في الليلِ
أو أن أزورك سراً
ووحدك بالسرّ تأتي إليّ
ـانتبه
ـإننا وحدنا
لا تخف
ـانتبه
ـلا تخف
إننا وحدنا
ـوالجدارُ؟
ـالجدار.. جدارٌ
ـهو السجنُ
ـلا
ـبل هو السجنُ
ـلا
ـأو هو القتلُ
ـلا..
ـبل هو الْ
ـوحدنا.. لا تخف
إنني منصتٌ
ـ..
ـقلت ماذا.؟ فهمتُ
ـ..
ـوماذا؟
فهمتُ

حرقة أيها الجبليُّ
الهوى حرقةٌ
والدويْ

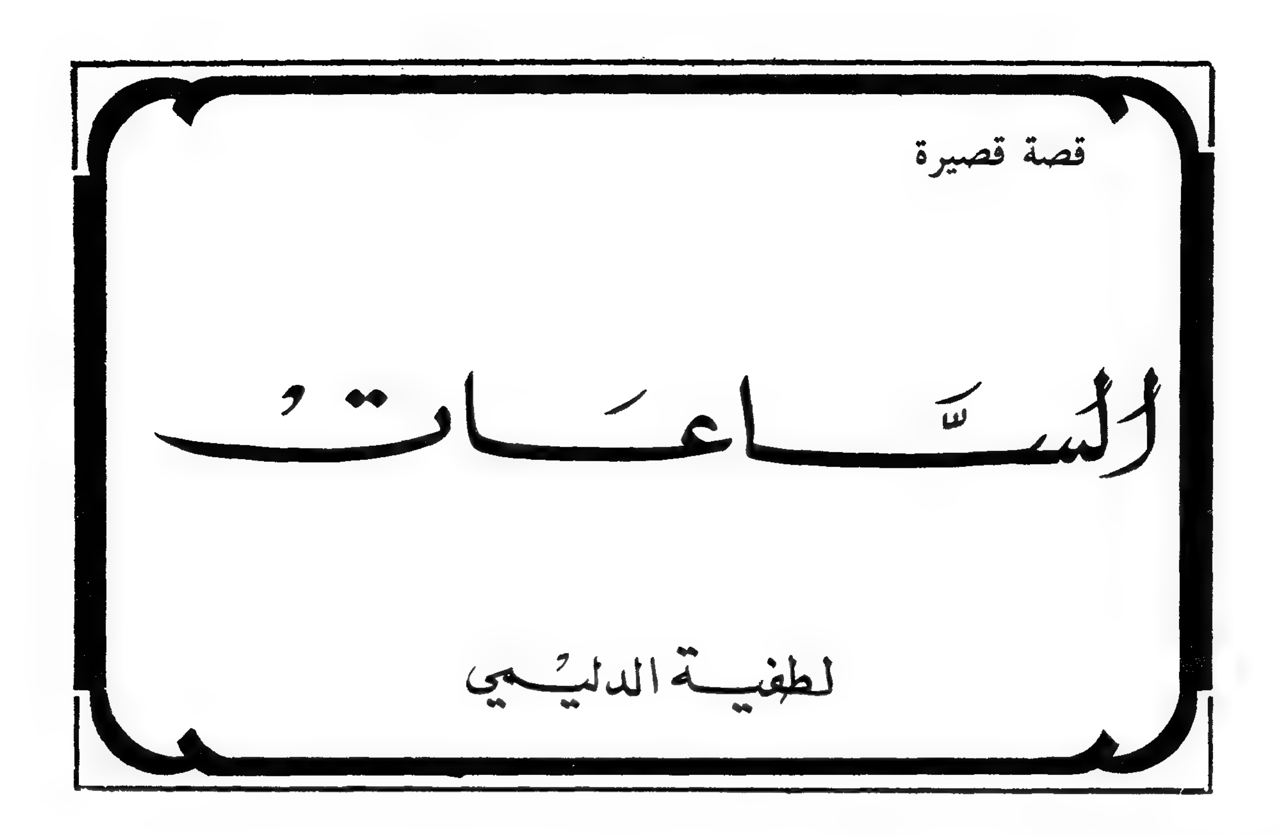
هو الموت سيّان يأتي غداً
أو أتى..
يا فتى..
إنه موعد مُشرع للذين أتواْ
والذين قضواْ
موعدٌ...

[إشربْ قليلاً من الشاي
واشعل لفافتك الآن قبل الغروبِ
لنأتِ الى حيث نصطاد بعض الرَصاصات
هذا خلاصٌ
وإن فلسطين غاليةٌ]
يا فتى ننتهي.. حيث لا ننتهي
قلتَ
ـإن تعطني جرعة من مياه الشريعه
رافقتك العمر.. ياصاحبي..
متعبٌ صاحبكْ
إنما أنت بين عيوني وبارودتي
موغلٌ يا فتى
فابتعد في دمي
واقترب من دمي
حيث لا وقت للزيف
أو للضجر

ننتهي.. يا فتى
حيث لا ننتهي
فانتظرني..
انتظرني
انتظر يا فتى
وانتظر

دمشق

* «فتى فلسطين» اسم حركي لفدائي من قوات العاصفة ـفتح- وكان رفيق سلاح للشاعر، واستشهد في عملية على «التلة الحمراء» في غور فلسطين الجنوبي في أوائل عام ١٩٧٠



منذ الفجر، كانت تتوقع أن يحدث أمر ما، أن تتوقف الساعات التي تنبض في بيتها لسبب لا تدريه بعد، أن تتحول عزلتها الفردوسية إلى استغراق في هموم جديدة. وفي مثل هذه اللحظات التي يبيح فيها المرء لنفسه أن يتوقع، يصبح مؤمناً الى حد كبير بالخوارق والسحر، ليؤكد لنفسه أنه يملك حواس متفوقة، وأنه يعيش المستقبل قبل سواه.. لذلك أصبحت موقنة بأن شيئاً ما يتقدم نحوها.. شيء لا تدريه..

وأرادت ان تنشغل بأمر. هو الآن في فراشه لم يستيقظ بعد، وهي ما اعتادت من قبل ان تنشغل بأمر سواه حينما يكون موجوداً، اما في المرات القليلة والنادرة التي يغيب فيها عن البيت، فانها كانت تخترع لها انشغالات شتى، فاذا لم تنشغل بشيء يصبح الوقت لديها منسوجاً بمتعة انتظارها له، ومشوباً بخوفها الدائم عليه.

منذ عشرين عاماً، عندما بدأت تجمّع معارفها عنه، حفظت زمرة دمه، وتاريخ مولده، وبرجه، ولون عينيه، ونبرات صوته السرية، وتعرفت إلى كلماته التي لم يقلها بعد، وعندما اكتمل شرط المعرفة، بدأت تحبه، أما هو فقد أحبها قبلذاك وتحول لديه الحب من صورة إلى صورة، حالات تتصاعد وتكبر، حالات تخلقها ملامح المعجزة، أن يلتقيا، ويعيشا معاً، وينجبا ابناً، ويعتزلا لفرط خشيتهما من العالم المحيط بهما هذا العالم، الذي أخّر لقاءهما خمسة عشر عاماً كاملة.. وإذ غافلا تدابير الزمن وأنشآ فردوسهما بدأ سعيهما للاستغناء عن كل ما يأتي من خارج هذا الفردوس وصنعا اكتفاءهما وأدهشا الآخرين من الذين عجزوا عن ايجاد حلول لاشكالات حياتهم، وأفزعا الذين استنكروا مشروعهما وحاربوه، أفزعاهم بالنجاح حققاه في مشروع حياة زوجية بنيت على ركام الخسائر والتجارب الفاشلة وضياع العمر لكلا الاثنين.

تسللت الى حيث ينام، وخشيت ان يكتشف فيما لو كان صاحياً هاجس خوفها من هذا الشيء المجهول، نظرت الى وجهه المطمئن في سكون المكان.. وكانت انفاسه الشيء الوحيد الذي يوصلها بتدفق الحياة.. مضى الخوف عنها، وإنبثّ الأمان في جو الغرفة فوضعت يدها بحركة امتنان رضيّة على كف النائم ثم سحبتها برفق وخرجت من الغرفة..

لم تبهت حياتها، ولم تَرثّ، بل انها لتتجدد كل يوم، وتحمي نفسها من الاخفاق بالحب، وربما بالعزلة أيضاً. عندما خطت في الممر المضاء المؤدي الى غرفة الجلوس احاطها نبض الساعات التي لا تحصى.. احاطها مثل أغنية ضاجّة، وتلاحق النبض وتواصل حتى شكّل مساحة من الأنغام والايقاعات المتباينة، ولكن الرتيبة الموزونة المتوافقة..

عاودها الخوف من احتمال حدوث أمر ما. على مدى عشرين عاماً ما أخطأ حدسها في شيء، على مدى عشرين عاماً لم يفترقا الا لفترات قصيرة جدا، وعندها كان يصوم عن الفرح حال مغادرته البيت.كان تعلقه بالفردوس الذي اقاماه بالمكابدة والتحديات ونزف المشاعر يبرر خوفه، واعتقاده بأن لا شيء يعادل حقيقة حبهما وعالمهما الخاص الذي ينسجان دقائقه بالتدرب على احترام الحياة..

فاذا اضطر الى القاء نفسه وسط المدينة من أجل حاجاتهما الأساسية، ووجد خطاه تتجه نحو الناس مدفوعة بالرياح، وضجيج الشوارع، تهاجمه رائحة الخبز في الأفران وروائح النهار المكتسح بفعاليات البشر واصوات الآلات وأناشيد الصغار، كان يعجل في انجاز أعماله، يشتري مستلزمات شهر كامل اطعمة وكتبا ومشروبات وساعات جديدة ابتكرها الفنانون المهتمون بالزمن، ويعود اليها محملاً بكل شيء، وكانت هي تخاف وتصاب بالهلع، اذ ينأى عنها، هي التي اعتادت ان تقطع ليلها ونهارها مع صوته ونبضه وكلماته.وكان يقول لها عندما يخرج:

ـ إهتمّي بنفسك من أجلنا.

ومرة، لا يعلم لماذا، عرض عليها ان ترافقه لغزو اسواق المدينة: وقال سنشتري أشياء كثيرة، ونتجول بعض الوقت، وقد نتناول غداءنا في مطعم تفضلينه، رفضت، رفضت بإصرار، وقالت: بل سأمكث هنا في انتظارك، وسأعد لك ما تشتهي، وأنجز كتابة جزء من يومياتي المؤجلة..

وضايقه التصاقها الجنوني بالبيت، لكنه غبط نفسه في السر بل وأحس بعد مناقشة الأمر براحة عظيمة، كانت تخشى اذ يخرج الى المدينة أن تفقده او يفقدها، لسبب من تلك الاسباب الحمقاء، كأن تجنّ سيارة عاندت كابحها، او تسقط على احدهما شجرة عند اشتداد الرياح أو يصعق أحدهما تيار كهربائي، أو يرتكب قاب أحدهما الخطأ الأبدي ويتوقف عن النبض.. فيتوقف الكون لدى الآخر مرة واحدة..

اجل كانت تخاف كل ذلك، بعد أن كابدت في بناء حياتها معه وتعرضت لتجربة التخلي عن حياتها الأولى التي بنتها بعيداً عنه. كان هذا ما يخيفها بعد أن اطمأنت الى استحالة تخليه عنها من اجل أي شيء في العالم هي تعرف انه انتزع ـ اذا اكتفى بحبها ـ كل توق البشر الى المكاسب من نفسه والقى بكل الرغاب على غبار الطرقات.

هو الآن نائم، والساعات تواصل نبضها في كل أرجاء البيت، مثلما تفعل جوقة من قلوب بشرية لعشاق رائعين، واذن، فلتعدّ له الفطور، ستتحفه بفطور خاص جّداً، وتسخن له الحليب، وتعد شاياً طيباً وتضع له عنقوداً من النرجس الذهبي في كأس صغيرة.

هو الآن نائم، والبيت ممتلىء بضجيج الأصداء، حركة التروس الصغيرة والارقام المتحركة وجزئيات الكوارتز وذبذبات الالكترونات، ونقر رقاصات الساعات القديمة الطرز على هياكل معدنية وسطوح زجاج وصناديق من اللدائن الصلبة.. كل ذلك يحدث ليعلن حركة الزمن.

استيقظ ولحق بها، قبّلها مرتين، مرة للصباح الجديد ومرة من اجل عنقود النرجس الذي كافأته به، تناول فطوره وتحدث عن مشاريع صغيرة وأعمال ينوي القيام بها في محترفه التقني المقام في الحديقة، ورنّ الهاتف، في ساعة الصباح المبكرة كما لم يعتد أن يفعل، واتى عبر المسماع اذ رفعته صوت صديقة لها عبر الاعوام يهتف: نريد ان نراك، كان صوت الصديقة الآتي من الماضي قد استفز هدوءها، فاحتارت فيما ستقوله لها: وكررت الصديقة: بعض الصديقات والاصدقاء يرومون زيارتك ايتها الجاحدة!

وقبل ان تقول شيئاً جاءها الجزم: في العاشرة والنصف سنأتي..

قالت: ولكن..

قال الصوت: حسبك هذا الاعتزال والنفي، نحن قادمون اليك في الاقل نتفرج على مجموعتك من الساعات الغريبة.. الا تقولين نعم؟. وقالت بصوت بارد منفصل عن كل عواطفها:

ـ سأنتظركم..

وحين أقفلت الخط.. نظفت صوتها من الجفاف بالتحدث اليه،

وخلصت جسدها من ارتعاش المفاجأة بأن سرّبت عبر لمس كفه كل خوفها وارتعابها..

قالت: لا بد أن احداً ما أفشى سر سعادتنا او أن فضوليا يعرفنا كشف سر الساعات واهتمامنا بها.. لا بد أن خطأ ما قد حصل مني او منك.

قال: منذ أشهر لم التق بأحد من معارفنا القدامى

وقالت: من فتح ثغرة الاختراق إذن؟ وما الذي دعا هؤلاء الى أن يتذكروني هم الذين كفوا عن لقائي بعد محاولات يائسة لأعوام طويلة؟

قال: قد يكون إبننا، دفعه الزهو بأبويه الى البوح..

واستنكرت: لا أصدق: فهو احكم من أن يتورط.

وأصبح نهارهما غريباً وناشزاً في خط ايامها، وكان لا بد لها أن تعد نفسها لمفاجآت قد تنشأ عن هذه الزيارة.

منذ عشرين عاماً وبعد انطفاء تلك الحروب الموضعية التي اشتعلت هنا وهناك في بلدان كثيرة، اكتشف كثير من الناس وهما من ضمنهم، انه وسط احتمالات فناء الحضارة بالذرة او اشعة ليزر او موت البشرية بالاسلحة الكيماوية والقنابل النيوترونية لا يبقى أمام الانسان سوى أن يتمسك بامتيازه الانساني: أن يؤمن ويحب كل شيء كان يوحي لهما انطلاقاً من هذا بامكانية خلق حالة خاصة وفريدة يتجاوزان بها وضعهما السابق المستسلم لكل فروض المجتمعات القديمة، اختارا بدءاً ان يكونا معاً، فأعلنا رفضهما لكل الارتباطات المشوّهة، واعلنا ببسالة عن مشروع حياتهما، وقد عزا بعض المتابعين هذا النوع من البسالة الى الحرب التي وضعت الناس في مواجهة مصائرهم وموتهم..

وبعد ان انجزا مستلزمات ما اختاراه، عمدا الى العزلة، اذ لم يعد هناك مبرر للاتصال بعد أن تركا العمل، وقدما عبر سنوات طويلة كل ما يملكانه من طاقة الانتاج وقررا في آخر الامر أن يستريحا.. اصبحا عند حافة المدينة لا في قلبها، وكانت المدينة تنمو باتجاه تحقيق مشاريع آملة، وتتجه بأهلها نحو نيل مطالبهم اليومية بشكل عادل وجليل..

شحذت العزلة قدرات الاثنين الروحية، فنمت لهما حواس جديدة تنبىء عن روائح البارود والمتفجرات كما تنبىء عن احتمال هبوب الرياح وسقوط المطر، واصبحا يعرفان عن بؤس العالم البعيد بفضل طاقاتهما الروحية أفضل مما لو واصلا العيش وسط ضجيج المدينة. أمدّهما التأمل بالرؤى، والحب بالغبطة والحرب بالوعي، والمكابدة بالصلابة، والمجاعات بالزهد وأزمنة الخسائر بالقناعة.

ظل رنين الهاتف يتضاعف في سمعه، ويتردد الصدى متكسراً وتجسّد صوت الصديقة بنبرات حادة وفضولية ومعادية...

قالت: لا بد أنها الساعات ولا شيء غيرها. ردّ بصوت حاسم: هذا سيضطرني الى اعادة النظر في كثير من أمور حياتنا..

قالت: هل اصبحت الساعات شراً كلها؟..

قال: لا أستبعد انها استدرجتهم للاقتحام.

فقالت له: يبدو أننا لا بد مقبلون على اختيار موقف ما من كل هذا.

وقال: خيراً: وقد يتطلب الأمر مجابهة أو حسماً من نوع ما تمليه الظروف التي ستجدّ بعد حصول الاقتحام..

* * *

أصبحت حدود عالمهما عرضة للاجتياح، وهاهما يصبحان هدفاً لمكائد الاخرين وتأكد له امر واحد مهم: أن الاصطدام بالعالم الخارجي قد اصبح محتماً مهما كان حجم هذا الاصطدام..

عجب من أمرها: لماذا لم تعتذر لهم بطريقة حازمة؟ أكانت تريد أن تريهم امتياز حياتها؟.. أكانت ولوعة بهذا القدر بأن تباهي الآخرين بأشيائها المجيدة؟.. هل نشأت لديها حاجة للاتصال بالخارج منذ زمن وخشيت البوح بها وانتظرت لكي يبادر الآخرون؟.. واذا كان الامر كذلك، فهل أنه كان قابلاً للخداع الى هذا الحد؟.. ما الذي تبغي في ذلك العالم لكي ترجوه منه بعد اقتناعها بالابتعاد عنه؟.. ولكي يحسم هذه الوساوس والاسئلة التي تقود الى ابتداع الشكوك قال:

- سأخرج الى المدينة وأُدعك مع هؤلاء القادمين من الماضي.

وقالت: لكنه ليس موعدك المعتاد.

وقال: لا بأس، عليّ أن افعل شيئاً غير مجالسة هؤلاء الاصدقاء الذين تعرفينهم اكثر من معرفتي بهم.

ظنت انه لا يريد تكدير نفسه بلقائه بهم، وأنه يريد تجنيب نفسه نتائج لا يسيغها.. وبالرغم من تفسيراتها عزّ عليها ان يتركها بين من اصبحوا في عداد الغرباء، أولئك الذين لم يبق منهم غير هلام الذكريات.

ايقظ موقفه هذا ريبتها بهم... وأخافها أمر جاد: انها لا تعرف عن الآتين شيئاً، وتجهل ما آلوا اليه وهي التي ترى في الانسان ما أصبحه وليس ما كانه، فكيف ستتحدث اليهم وهي قد قطعت شوطاً بعيداً في الاغتراب عما أَلفوه واتخذت لها مواقف مختلفة جديدة من امور الحياة كلها؟

* * *

سيذهب الآن ويتركها مع الساعات التي بدأت تخيفها، وتغيّرت علاقتها بها من التعلق الناعم الفطن الى التوجس والعداء الخفي.

سيتركها وحيدة تواجه اجتياح الماضي لفردوسها الذي تفتديه، وستواجه وحدها كل الغضون والتجاعيد التي ارتسمت على الوجوه والأكف، وحدها ستكتشف احزانهم وتحولاتهم ان كانت هناك تحولات، وخسائرهم الأكيدة، وبالمقابل ستكون وحدها الأقل تأثراً بالزمن والاكثر احتفاظاً بنسغ الحياة، ليس لسبب يتعلق بالوراثة بل بسبب وعيها لضرورة الامتداد في المستقبل.

سيرى فيها هؤلاء الاصدقاء تلك العاصية على منطق الزمن، المتمردة على فاعليته، رغم انها محاطة بالساعات التي تذكّرها كل لحظة بانقضاء دقائقه.

قد تتساءل النساء، وهي أدرى بفضولهن، عن سر نضارتها رغم ما بلغته من العمر، ستعلن لهن بأنها اعادت معه اكتشاف الايمان بالقوى العظيمة التي أهملها الناس وبالحب الذي شوّهه عدم اكتراثهم وقلة احترامهم له، وبالاثنين معاً الايمان والحب، صانت نفسها من التلف وجسدها من الشيخوخة.

قد يندم بعضهم لانه انشغل بيوميات زائلة، وبتحصيل المكاسب، مما أبعده عن حقيقة التعلق بالأشياء العظيمة، ووعي الجمال وتقدير الحياة، وستجرؤ هي على تعذيبهم قليلاً، وتدهشهم وتبلبلهم، وتقلق أرواحهم التي نسيت عبر امتداد الزمن مجد الايمان وسر المحبة.. وسيفضي بهم لقاؤها الى مراجعات يائسة بعد أن فات أوان الفعل بالنسبة لهم، واكثر الظن أنهم لن يصفحوا عنها، لانها فجرت الأحزان والندم وكشفت لهم عن فداحة خسائرهم..

لم يأتوا بعد، ولم يخرج هو. والتوقعات والأفكار ترهقها، والساعات تواصل حصارها فترى البيت ضيقاً والجدران محدّبة ومتجهة نحوها. وفجأة رأته واقفاً أمامها، ولا بد أنه كان واقفاً منذ وقت طويل، وأربكها الأمر، وعندما لمست توهّج عاطفته نحوها يشعّ من تحت قناع الحزم الذي الزم نفسه به منذ حديثها اطمأنت وتأكدت من سلطان حجتها عليه.

قالت: وددت يا حبيبي ان لا تتركني لهم.

وقال بود: من حين لآخر، علينا اختبار صلابتنا.

فقالت له: هل تنوي ان تزجني في التجربة؟

قال: اثبتي لهم أُنك عصيّة على الاستجابة لنداء الخارج..

وقالت له: بل تريد أن أُثبت لك.. حسناً لك ذلك..

كانت تعتقد ان مثل هذا الخوف قد فات اوانه، فليس له ان يكون مهدداً بمثل هذا الخوف بعد هذا العمر الذي عاشاه معاً.

استدارت عنه نحو ممر الساعات تلجم بكاءً كاد يتفجر، وصيحة استنكار كادت تفلت منها. وفجأة قررت ان تتماسك، وقالت له:

- لأجل ان تتأكد من صلابتي، عليك أن لا تبارح بيتنا، إبقَ معي..

فتح الباب وقال: وداعاً يا حبيبتي، حافظي على نفسك من أجلي.. وخفق قلبها، وأحبته اكثر، وخفق قلبها، وسقطت المخاوف كلها، ورأت الشمس الرائعة تتوهج في الفجوات بين غصون الشجر، وبدا هو غارقاً في النور مزدهراً بالحياة رغم كل تلك الاعوام التي يحملها.. وعزت وساوسه ونقاشاته المحتدمة الى حرصه الدائم على صفاء النموذج الذي اختاراه لعيشهما، نموذج العاشقين المكتفين بذاتهما.

واذ أغلقت الباب دقّت ساعة الممر، وتبعتها بثوان ساعة اخرى. وتساءلت، هل كان تعلقهما بمباهج الحياة وحقائقها مبرراً لاهتمامهما بقياس الزمن؟ ام ان فداحة الخسائر القديمة دفعتهما الى ذلك؟..

مهما كان السبب فانهما كانا مذ عاشا في هذا البيت يعلقان اهمية على كل دقيقة من دقائق الزمن، حتى أدى اليهما الأمر الى الولع بالساعات، فكانا يضيفان كل جديد منها الى مجموعتهما على مر الأيام، فهنا عند الباب، وقرب السلم وجوار الفراش وفوق المناضد والى جانب المرايا وفي الحمام وعلى رفوف المكتبات كانت الساعات تحيا ككائنات حية، تنبض وتؤكد وجودها حولهما، يعنيان بها ويتابعانها، وتشغلهما عن كثير من الهموم الطارئة التي قد تقتحم أفق الفردوس الصغير، ويطردان بواسطتها، او هكذا يخيل لهما - كل الشرور.

ساعات باشكال شتى، تماثيل مستقبلية،مخلوقات آتية من عوالم مجهولة، كرات لامعة، اشكال هندسية مضيئة، ساعة صنعت على هيئة مجرة سماوية ذات نجوم مشتعلة تشع بالنور، وتعلن الوقت، اشكال غريبة لا اسماء لها، حتى ساعات الكوكو المبهجة التي اصبحت تعمل بالطاقة الشمسية، ساعات تدور حولها الابراج الاثنا عشر حسب مواقعها الفلكية، ساعات شفافة وناطقة ومشعة. ساعات.. ساعات.. هما يعيشان في كوكب صغير مادّته الزمن يدوران فيه من الشروق الى الغروب ولا يبرحانه، غذاؤهما المحبة، فهل تكتفي النفس بهذا؟.. هل يمكن للمحبة أن تحافظ على روحها بعيداً عن حركة العالم؟.. كانت تتساءل وتدفعه الى الخوف منها، هو يقول: أجل ان ما صنعناه يكفينا، حتى هذه اللحظة لم يساورها أي ريب بما يقول، بل بما تمنحها هذه الحياة الفريدة من حفاظ على قيم تقدسها ومرةمرضت.هي تذكر كيف حدث ذلك، كانت قد تعرضت لنوبة نفسية حادة، واصبح كل شيء يقلقها ويثير عواطفها، الاصوات كلها، نبض الساعات والموسيقى، ووقع خطو رجلها وابنها في ارجاء البيت، أوقف كل الساعات وبطّن البيت بمواد عازلة، ومنحها كل ما يستطيعه من اهتمام المحب والعاشق والرفيق، وسألته في صفوها بعدئذٍ:

ـ ما جدوى الاحتفاظ بكل هذه الساعات؟

وقال لها: اظنني لست بحاجة الى تكرار الجواب الذي سمعته مني مراراً.. سيدتي لكي لا نغفل عن حركة الزمن، لكي نحيا كل لحظة تولد، ولا نفرط بها.. ونتذكر دائمًا.. دائمًا أنه يمضي ويضيع، والآتي من الغد لا يزال ملكنا ..

وتضحك إذ تجد نفسها وهي معه في اختراقهما الزمن ضمن الحب. لا تستجيب لنبض الساعات ولا تسمعه وتعجز كل الساعات عن انتزاعهما من خلود الزمن المتوقف لديهما، فيضيع نبض الساعات في نبض الكون.

اعلنت الساعة المجرة بشراراتها المشعة عن تاريخ ذلك اليوم، فاذا هو الثالث عشر من آذار ١٩٩٨.. واذن هي الآن على تخوم قرن جديد، عامان آخران يمضيانهما معاً وتفتح الدنيا ملف القرن الحادي والعشرين، ويتقدم بها العمر نحو النهاية، ويأخذهما الزمن نحو المستقبل وتواصل البشرية نضالها ومحباتها وتحوياتها او استسلامها وتمردها بينما هي تمضي نحو المستقبل الذي يقود آخر الامر الى نقطة الموت..

نوافذ البيت مشرعة للشمس، وموجات الرياح تمر مثقلة بأشذاء طلع وروائح زهور عملاقة تفتحت بالوان ساطعة على قامات الشجر الاستوائي،ذلك الشجر الذي تتوهج خضرته تحت الشمس وتبدو اوراقه النضرة العريضة مثل صفائح خضراء لامعة. لا يؤثر فيها تقلب الاجواء بعد أن كُيّفت لتقاوم الثلج والحر والرياح وغبار الصحارى، وأصبحت تعطي ثمارها ـ بعداجراء عشرات التجارب عليها ـ على مدار العام. انتشرت خضرة الغابات حول البيوت لتوازن حضارة المدن مع الطبيعة، كتل الاسمنت والحديد مع النسغ الاخضر الحي والغصون اللدنة التي تتحسس حتى عواطف الانسان وأصوات المخلوقات..

ما أسرع تغيرّ الدنيا!؟.. وحدهما لن يتغيرا في الحب، المدينة كلها تغيرت، واصبحت اساليب العيش فيها مستحدثة وتقلصت اوقات العمل وارتفعت الاجور، وتخلصت البلاد من كثير من الازمات. واصبحت الادارات تهتم بمطالب الناس وتوفرها.. فنشأ عن ذلك فائض من الوقت والمال، وعمّ الترف وانشغل الأغلبية بالبحث عن اللهو، وليس المباهج وعن وسائل قتل الوقت وليس استثماره، وأصبح علم التغذية التسعيني اساساً يُعتمد في تنفيذ برامج التربية والعلاج وبناء شخصية الانسان، واعتُمدت العلوم الاخرى بشكل أقل..

أحياناً كانت تأسف من اجل حياتهما السابقة، التي حُرما فيها من كل هذه المعطيات.. غير أن الأسف لديها سرعـان ما يتحول الى زهو وافتخار من اجل ابنهما الذي بلغ الخامسة عشرة واختير بعد اعداد طويل ليتدرب في احد المختبرات المركزية على النحت بواسطة الاشعاع، هي تباهي به اباه، وترى فيه النموذج الجديد بتحقيق كل الامنيات التي احبطت، هو الذي لا يعرف الخوف، ويعتز بحريته في التعبير عما يفكر فيه او يحسه او يرغبه دون تهيب،هي تغبطه دوما لانه تخلص مع ابناء جيله من معظم تقائص الاجيال السابقة التي نمت بعشوائية خارج أطر العلم والمبادىء، وكان هذا التميز عزاءً للاباء ومصدر سعادة وخوف في الوقت نفسه.

كان يقول لها ولأبيه: لماذا يحدث ذلك لكما؟؟.. كان يحتج على اعتزالهما الدنيا، ويرى في ذلك بطراً لا يليق بمن يحب البشر في الوقت الذي يحرضه ابوه على صنع مأثرة شخصية عن طريق انجاز أمر رائع، وكان يحقنه بالتحدي ويضخ في روحه شرارات الالهام. أما أمه فقد كانت تشير الى ان ابنها يصلح للتأمل والاستنتاج والابتكار الرصين، اكثر مما يصلح للتحدي، وتعارض رغبة الأب في تعليمه فنون المجابهة والدفاع، وقال لها الأب بشأن هذا: هنالك منابع للخطر لم تنضب بعد، هناك شرور كثيرة ما تزال تحيط بنا.. ربما هي تقبع في اجزاء بعيدة عن أرضنا لكنها موجودة على اية حال، وهذه الاخطار لن ينفع في مجابهتها حين تغزونا لا تأمل الحكماء ولا ابتكار المبدعين..

كان هذا مصدر تشوّقهما الوحيد، الآتي من الخارج من اماكن لا سطوة لهما عليها، أخطار لا تعنيهما وحدهما بل تهدد كل الحضارة والناس، ومن هنا كانت ترى في البعيد ظلمة ما، واشياء خفية تظهر وتزول، وكانت هذه الرؤى تضرب جدار العزلة وتغوص بين احجاره وتحيلها الى المخاوف وتنتفض او تستعيد قدرة ايمانها وتتمسك بصيغة حياتهما وتطمئن..

لم تكن عزلتهما تامة ومكتملة فان لهما قناة اتصال حية بالعالم الخارجي، هذا الفتى الذي يربطهما بالدنيا، وما سواه من وسائل الاتصال أُلغي منذ ازمنة بعيدة، كانت الانباء تجري عبره وعلى وجهه وتكوينه الجسدي كانت التحولات تجري وتستمر، كان ينمو في الخارج بين البشر، ومثلهم، وكانا يرقبان هذا ويتابعانه كل اسبوع عندما يعود اليهما في اجازته الاسبوعية محملاً برائحة الدنيا، مزوداً بقدرات جديدة وطاقة جيدة على تبادل العواطف والآراء، وتكيّف للقبول او الرفض، يمتلىء سمعه باحاديث الناس وضجة المكائن

واصوات الطيور في منتزهات المدينة، وتحتفظ عيناه ببهجة الوان الحياة المتدفقة عبر المسالك والانهار والسماوات، عبر الحركة كلها، وحالما يرى والديه ينفض لديهما كل الاثقال التي أتى بها، الانباء والافراح الصغيرة واسرار القلب، تعلّقه بزميلة له،، وتفوقه في استخدام تقنيات جديدة في النحت، وكان كل مرة يحضر لهما عينات من العالم الخارجي، ثماراً جديدة مستنبطة توصّل اليها علماء الزراعة وامتلأت بها الاسواق، شرائح من لدائن شفافة صغيرة بحجم علب الكبريت تختزن الذبذبات وتتحول بلمسة صغيرة الى شلال من الموسيقى، واستمر الفتى يضخّ دماء العالم الجديدة الى البيت الذي اكتفى بعزلته، وكان أبواه يستقبلان هذه الأشياء بحذر ولا يدهشان لأي جديد يشغل عالم الخارج، وترفض الأم باصرار بعض مقترحات الفتى لكسر جدار العزلة، فيقول الفتى:

ـ أمي . . كان الاجدر بمراكز التربية ان تعتني بجيلكم اكثر مما تعتني بنا، فنحن لا نسبب اشكالات كالتي تسببونها، اننا نملك وجهات نظرنا، اجل ولكننا نحترم حتى الافكار التي نرفضها، لماذا الخوف؟ لماذا ترفضون كل شيء لا ينتمي الى معرفتكم وأساليبكم؟ . .

تقول له: هنا الاختلاف . . نحن نشأنا بصورة مغايرة . . ولا يمكن أن نتغير بهذا الاتجاه في قضايا تخص علاقتنا بالآخرين، وتخال الام نفسها موضوعة في احد مراكز التربية التي تحدث عنها ابنها، حيث يؤخذ الاطفال في سن السابعة ويخضعون لاختبارات متفوقة، ويعدّون حسب قدراتهم لكل الأحتمالات الممكنة، فمن يتوسم فيهم العلماء والخبراء نبوغاً في قيادة الجماعات يخضعونه لنظام نفسي وغذائي خاص وتقدم لهم اغذية مكيفة ترفع قدرة الاداء الجسدي وتنمي التفكير وقدرة التحليل، وسرعة المبادرة وتصلب الارادة وتوازن العواطف، اما الذين يتوقع نبوغهم في الفن والآداب، فيطعمون اغذية خاصة تتكون من عسل النحل وأجنّة القمح وزيت كبد طيور الماء وعصير زهرة الآلام . .

واتسعت ابتسامتها وسرحت عيناها في الفراغ وهي تتصور نفسها قد اصيبت بردة فعل مثل بعض الاطفال الذين يرفضون تقبل الغذاء المقنن ويتكرر هربهم ثم يعادون في آخر الأمر الى بيت الاسرة ويحرمون اذا كانوا ذوي مواهب فنية من حق التعلم في المختبرات الحديثة، وعندئذٍ تتولى الأسر تدريبهم على مهن يدوية غير متطورة كالرسم بالزيت والنسج بالأنوال، والنحت بالازاميل والعزف على آلات ذات اوتار كنوع من البدائل المفضية الى نتائج مرضية، وفي المقابل كان الرسم يتم في المختبرات اعتماداً على معطيات علمية في الفيزياء والكيمياء والرياضيات، ويتم النحت باستعمال أقلام تطلق اشعة ليزر بمقادير موجهة نحو حجر الرخام والبازلت والديوريت بالشكل الذي يستهوي النحّات . . .

عادت الأم من استغراقها، واطمأنت إذ هي تجاوزت عمر الانتماء الى تلك المختبرات وطوعت حياتها وفق ما يحمي وجودهما المشترك. بعد قليل سيأتي الاصدقاء، وسيدهش سكان الحي لرؤيتهم يقتحمون عزلة البيت، لكنهم لن يفكروا بهم على نحو سيء، فما عاد الناس يحفلون الا بما هو أساسي، وجدير بالاهتمام حقاً.

شمت رائحة احتراق شيء ما، وفكرت: هل سيهب الناس لنجدتنا ان شب حريق في البيت؟ . . لا بد أنهم سيفعلون ذلك، فما من أحد يستطيع الاستمرار في لا مبالاته ازاء كارثة تحدث امامه . . سيفعلون ولكن دونما عواطف زائدة، ولكن ما بالهم لا يكترثون بشيء من تلك المحن التي تصيب انحاء كثيرة من العالم، ولا يثيرهم اي نبأ؟ . . اتراهم اصبحوا محصّنين ضد سيولة العواطف؟ . . اهذا هو سبب انصراف المثقفين منهم الى التأمل والصمت؟ . . . لا شيء حولها يربطها بالخارج، لا جهاز للتلفزيون أو جهاز راديو، لقد استغنى كثير من الناس عنهما واقتصر استعمال التلفزة في كثير من الحالات على الرقابة وبث المحاضرات في مراكز التدريب، وفي رصد عمليات الانتاج وتنظيم فعاليات سكان المدن وتوجيهها. اجل، ان ذلك كان ضرورياً للتخلص من ضجيج إستمر قرناً من الزمان . . ولكن من يستثمر الصمت؟ قليل من البشر «أنا وهو لم نعد نهتم الا بما يخصنا» ضجّت الساعات، وأصبح البيت مضطرباً. لقد تأخر الاصدقاء ساعة . . سيأتون، وربما أعاقهم الزحام، ولكن هل أرشدتهم الى البيت؟ لا بد انهم يعرفون، انهم في الخارج والمعلومات ميسرة لهم، أما هي فلم تعد تحصل الا على معلومات شحيحة عما يحيط بها . . هل كانت هذه النتيجة ضرورية، وهل اثمرت العزلة؟ . . ما معنى أن تواصل العزلة في بيت مكتظ بأصوات الزمن؟ . . آه لقد ضاع وقت ثمين كان مخصصاً لكتابة يومياتها . . ولكن اية يوميات؟! ان نهاراتها أضحت متشابهة، متساوية مثل سطور ورقة بيضاء . . لن تكتب شيئاً بعد اليوم . . غصّت في إجهاشة مرّة.

لقد تركها في البيت وذهب ينفق ساعات في المدينة، تركها من أجل وهم، من أجل افتراضات قد لا تصدق، لماذا تخشى هؤلاء؟ . . ما الذي ترجوه من المستقبل بعد هذه العزلة؟ . . الابن؟ . . هل يغني عن كل احتياجات النفس؟ . . لقد ذهب يتجول في المدينة، لا بد أنه حانق على أصدقائها، كلا ما كان له ان يذهب، كان عليها ان تقنعه بالبقاء ليستقبلا هؤلاء الناس، ما الذي حلّ به الآن . . أهو ضجر؟ أهو وحيد؟ . . هل ظن ان في الأمر تواطؤاً ما؟ . . مؤامرة صغيرة؟ يا للعزلة كم تخلق من اوهام الخوف، كم تكون بارعة في ابتداع الهواجس! . . ولكن لماذا يجيئون الآن؟ هل انهم حقيقة يرومون رؤيتها؟ . . أم ان هناك دوافع خفية؟ مهما يكن من امر، عليها ان تحسن استقبالهم، منذ أعوام بعيدة لم يعد أحد يطرق بابها . . . كم هي مشوقة الآن لسماع حكايا حبهم، والتعرف الى تطورات حياتهم . .

التهديد، هل هو حقيقة، ولكن لماذا يهددها من كان يمحضها الود. .؟. . كلا انها لا تريد ان تكون حياتها مباحة لفضول من كانوا في يوم ما أصدقاءها، لقد منحا من شبابهما الكثير في العمل، ومن حقهما على الدنيا أن ينعما بالراحة التي يختاران اسلوبها. . هل تراهما أخطآ!؟ لا بأس، هذا ليس أوانه، انهما في سعادة اكيدة، فما الذي يخشيان منه؟. . هل اضحت سعادتهما هشة ورخِصة الى حد التأثر من زيارة عابرة؟. . كان عليها ان ترحب بالاصدقاء، وتمنعه من الهروب، . . ولكن لا بأس، ربما ستتاح لها الفرصة لاصلاح الامر لو عاد قبل حضورهم. .

ابنها ايضاً كان يلومها، كان يحرضها على اختراق عزلتها بينما يحرض الاب على التحدي . . قال لها يوماً:

ـ أمي سأصطحبك الى حيث أُتدرّب، سترين منحوتاتي الرائعة، وأعمالي كلها، ستفخرين بي. .

قالت له: يمكنك ان تصور أعمالك فأتفرج على صورها.

وقال بمرارة: كل الامهات يأتين الى هناك. .

وردت بحسم: أنت لست طفلاً بعد، ولن تستطيع ارغامي على فعل شيء لا أريده.

واحتقنت عيناه وقال: أمي. . اني ارجوك ولا حقّ لي في ارغامك. .

ولانت قليلاً: لن يختلف الأمر، بامكانك أن تأتيني بفلم عن اعمالك. . انت تعلم عزو في عن الخروج الى عالم المدينة ولا أرى في ذلك سبباً منطقياً يجعلني اتخلى عن قراراتي. . صدمته قسوتها، هل تحوّل القسوة هذه الأم الرائعة الى جدار شديد الصلابة، هل نجحت العزلة في تغيير مكوّنات روحها؟. . اضطرب الفتى، وقال: لا بد أن يحدث شيء. . لا بد أن يحدث. .

استمرت واقفة تنظر الى الشارع عبر النافذة، واحرجها هذا الانتظار وأخذ يسوط روحها بهاجس التخلص من الوحدة، لا بد لها ان تنشغل بشيء، أثارت فضولها خزانة قديمة تحفظ فيها بعض الأسرار: احداث تحولت الى آثار للحفظ، فتحت الخزانة، فعثرت على لقىً فريدة اكتسبت قيمة الأثر لفرادتها وقدمها، ووجدت رسائل تعتز بها وأشعاراً كان يكتبها لها وتذكارات من اسفارهما الى انحاء الدنيا، ورقة عليها حكمة راهب ياباني، ثمرة صنوبر من شجرة في دير لبناني، عيدان بخور من مسجد آسيوي، محارات من شاطىء جزيرة مدارية، اشياء كثيرة تحفظ لها تفاصيل اسفارهما، وبين ذلك كله وجدت بضع اوراق عتيقة مزدحمة بكلمات كتبها منذ اعوام عديدة.

قرأت.

٣١/١٢/١٩٧٨

الساعة الأولى:

جاءتني صديقتي «امل». سأحاول ان أزيل بقع الأسى بمحلول الفرح اذا انت اتيت أيضاً. . اعرف استحالة ذلك. . ستبقى بقع الحزن على رسغيّ وكاحليّ آثار قيود لا تمحى، لن اخرج الى ملكوت الفرح والحرية، قلت لأمل: أعيدي وضع الاقفال على باب بيتي، وامنحيني راحة النوم. .

الساعة الخامسة:

افكر في استعمال دمي للكتابة اليك طلباً للخلود معك وأخشى أن اذهب في الموت بعد فصد دمي. . قالت أمل: أنت حمقاء حقيقية.

الساعة العاشرة:

في انتظار حدوث شيء، افكك اجزاء الساعة والتهمها دقيقة دقيقة، مثل وحش جائع: ذهبت أمل وتركتني لوحدتي. . بودي ان اكون بين الآف الناس.

الساعة الثانية عشرة:

مليار من البشر يقبّلون بعضهم، انت لا تأتي، وانا لا أذهب اليك. . . يستشهد العام بين طلقات المحاربين وجوع الجياع وفرح العشاق وعناقهم، شرب بعض الناس من أجل موت عام، وتفتقت الليلة الجديدة عن وجه طفل بهي، أخذت الطفل وهربت به، لاحقني خطوهم: السكارى وذوي الفضول وغيرهم، لاحقتني رصاصهم يطلبون طفلي، عندما حاذيت الفجر، اودعت الطفل لديه، وجعلتهم يتبعون أثري وضللتهم عنه.

الساعة صفر:

وحدي، وأمل تنام في دفء بيتها، امسكت بحجر صغير «لن يمنعني أحد» طحنت ساعتي هشمتها واخذت اتفرج على حطامها، وعندما لحقوا بي. . .

لم تتم قراءة الاوراق، انما ذهبت الى ممر الساعات في البيت. . نظرت الى وجهها في المرآة. . كانت قد شحبت كثيراً وامتلأت عيناها بالأسى. . في ذلك الزمن كانت تهجو عزلتها، فكيف اختارت آخر الأمر ما كانت تهجوه؟. . . . الساعة الحادية عشرة، بدأت الساعات تدق، ما جدوى معرفة الزمن اذا لم يحدث شيء استثنائي، الدقائق تشبه بعضها، . . . ما جدوى أن تدق الساعات؟ الفراغ. . . يتبع الفراغ. . لا صوت انسان يملؤه. . لا نبض بشري. . الساعات: هذه الاشكال التي كانت مثيرة للفضول، هذه الهياكل التي حفظت أصغر تفاصيلها ونقوشها والوانها. . ما الذي ستقدمه لها بعد؟. . هو لن يأتي والاصدقاء لم يهتدوا الى البيت، قد يأتون. . ما قيمة أن تنتظر أمراً لا

يحدث؟ وجه أمل كان يبتسم لها بين وجوههم، ولا بد انها قد كبرت وذبلت قليلا، امل. . سترشدهم، انها تعرف البيت جيدا. . ستفرح بها. . ستعانقها وستذرف دموعا. . وسيحدث عتاب رقيق، هي لا تطيق نبرة العتب في اصوات البشر. . الساعات تدق. . وهم لم يطرقوا الباب بعد. . سيرتجف قلبها حين تراهم، النساء والرجال على حد سواء. . سيذكرونها بالزمن كثيراً، . . هي التي لا تريد أن تستسلم للتذكر. . . لن تقاوم. . . ستحكي لهم عنه. . ستكون رقيقة مع أمل التي تحبها. . ستقول لها عاودي المجيء. . كلا، ربما كان ذلك لا يعجبه، . . لكنه سيحترم رغبتها . . هو يحبها، اكثر من الجميع وأفضل من الجميع، ولا يريد ان يقسو. . كم سيكون الأمر رائعاً لو اجتمع بهم، . . «أمل، ليلة العام الجديد، تحطيم ساعتي. . كان لا يستطيع المجيء. . . وكنت لا أطيق وحدتي. . اصاب بالجنون. . العالم ليس سيئاً بالقدر الذي يخيفني. . ».

الساعات تدق، عاصرتها أعواماً، حفظت أصواتها، فما الذي منحتها اياه هذه الآلات الضاجّة؟ عادت الى غرفتها. . سترتدي ثوبا ذا الوان بهيجة، وتنسق شعرها بأسلوب مرح وتكون مضيفة حقيقية، منذ زمن لم تعد تحفل بهذا الأمر. . سيدهش لتحولها، . . . فكت أزرار ثوبها المنزلي وانتزعت الدبابيس من شعرها المعقوص الى وراء فتهدل على كتفيها مرناً. . حيوياً شديد الكثافة، أنزلت الثوب عن جسدها، فدقت الساعات مرة أخرى، استفزها ذلك، تحركت وتعثرت، استندت الى خزانة الثياب، دقت ساعة أخرى، ركضت حافية نحو الساعة الضاجة، انتزعتها من مكانها ورمتها نحو الارض فتهشمت، عادت وارتدت الثوب ومررت في شعرها فرشاة ناعمة، وانعشت نفسها بعطر خفيف، عادت الساعات الاخرى تدق، ساعات متأخرة قليلاً، ابتهجت لوجهها المنتشي بالتحول، ابتسمت، وواصلت الساعات ضجيجها، أسرعت نحوها. . انتزعتها جميعها وألقتها بلا رحمة فوق صلابة الأرض. . وهرعت نحو ارجاء البيت كلها تحمل ساعات اخرى وتكومها حطاماً فوق حطام.

كان ثوبها الرقيق يمنح قوامها هيأة شجرة الحور، وكانت يداها بأصابعهما الرقيقة تشبه اغصان تلك الشجرة المشيقة المتوحدة، . . نبضت الساعات واضطربت وانفلتت نوابض بعضها، ثم كفت بعد قليل اذ تدحرجت ولم تهشمها. كفت تماما عن النبض وسكتت، وتسلل اليها عبر النافذة صوت طائر يشدو، وحفيف اشجار تستسلم لاجتياح الريح، وسمعت نبض قلبها واضحا ومتسارعا عندما أتاها في جلال الهدوء وقع خطاه يجتاز الممرات اليها. . وازداد خفق قلبها، اذ سمعت وقع خطى تتبعه. . ومن النافذة رأت وجوهاً كان اقربها وجه أمل. . وجوه لوحتها الشمس والرياح، وغزتها التجاعيد واكتمل نضجها، وسمعت صوته يناديها، فأسرعت خفيفة الخطا نحو الباب.

بغداد

السندباد في الألزاس

محمد علي الرباوي

إلى أبي في أرض الغربة

ها أنتَ تُوَدِّعُ وَجْدَةَ . . تَتْرُكُها تَتثاءبُ عند طلوعِ الغبش الساقطِ من تَنْهيدَةِ إِيسْلِي التائه . . تَتْرُكُ بَوّابَتها خَلْفَك ، يَتفجَّرُ ظِلُّكَ قُدّامَك . . يَركلُ طَنْجَةَ بِحوافِره ، يلحس في رَفَّة عَيْنِ أحجارَ الأَلْزَاس ، وَزادُكَ في الرحلةِ عضلاتُك . . . إنّا صَدَّرْناك مع اللَّيمونِ وَقُلْنا نَحْنُ كَسَبْنا الأَلْزاسَ وما يحزن هذا الألزاس .

- . -

هذا الوطن الضائع ، والغارق في عرصات الجوع وفي مَزْرَعَةِ العطش الشّاردِ يَسْتَوْرِدُ لَحْمَ الضَّأنِ العالي ، يَرْفُض إيمانَكَ ، يَرْفُضُ حتى عضلاتك ، يَدْفَعُها ثَمَناً للحم المُسْتَوْرَد .

يسرق أَنْفي الأَفْطَسُ من هذا اللحم المستورد رائِحَةً أَشْعُرُ أَنَّ جَداولها نبعت من جَسَدي المتهالك . . أَسْمَعُها في الليل تَقُصُّ علَيَّ غريبَ القَصَصِ المكتوبة -يا أَبَتي- بشقائق كانت تُزْهِرُ في عضلاتك .

- . -

لُغَتي ، هل تَعْرِفُها يا أَبَتي ، هل تَتَكَلَّمها في الألزاس مع الألزاس وهل تَسْمعها في الطرقات وفي أوراش الخوف ؟

- . -

إنّي ألمح قافلةً عائدةً تَتَوَسَّطُها أنت على صَهْوَةِ ناقَتِكَ الواسعةِ العينين سُعالُكَ يَنْشُرُ جَدْوَلَهُ في بعض شوارع وجده

آهٍ . . هل تحلم يا أبتي بالعوده ؟

هل تحلم يا أبتي بالعوده ؟

وجدة (المغرب)

هوامش :

الألزاس :Alsace: إقليم فرنسي يوجد في شرق فرنسا عاصمته Strasbourg

وجدة : مدينة مغربية توجد شرق المغرب قريبة من الحدود الجزائرية المغربية.

ايسلي: Isly - نهر صغير ، قريب من وجدة ، وقعت فيه معركة بين الجيش المغربي والجيش الفرنسي ، انهزم المغرب في هذه المعركة وهذا الانهزام كان سببا في احتلال فرنسا المغرب وفرض الحماية عليه . ومعركة «وادي إيسلي» سببها ان الجيش المغربي بُعث به من فاس لنجدة الامير عبد القادر الجزائري .

طنجة : مدينة مغربية معروفة على البحر الابيض المتوسط والمحيط الاطلسي . منها يُبحر معظم المهاجرين المغاربة إلى فرنسا .

أنحني للجنوب

بيان الصفدي

أنحني للجنوب المحاصَر بالغرباءِ..
وبالأصدقاءِ..
أخطُّ له النقش فوق الحجرْ
على جُثَث أو شجرْ!

* * *

أنحني للجنوب الذي يتمادى
بكرهِ الذين أساءوا
وحبّ الذين أضاءوا
أحبّ الجنوب الذي في دم البندقيةِ
فيّ طلقة للقلوبِ
له أنحني
وانحنيتُ
وذاكرتي عشبةٌ من دُخانٍ..
وطفلٌ.. وبيتُ
له دمعة الطفلِ..
شال العجوزِ..
وأرزة لبناننا..
شجر البرتقال الذي في فلسطينَ
ينقش خارطة للخطرْ!

* * *

أنحني للجنوب الذي لايغيبْ
للجنوب البعيد.. القريبْ
لكلِ الذي تَقاسَمَهُم حجرٌ.. وترابْ
وبيتٌ تهدِّمه الراجماتُ
ولاينحني
يقتفي أثراً ضائعاً في السرابْ
ومنعطفاً في الحقيقةِ..
.. مُفْتَرَقاً في الحِرابْ!

* * *

أحباءَنا في الشِّعاب رحلتمْ
ولم ترحلوا
قُتِلْتم، ولم تُقْتَلوا
إنتهت لعبة الموتِ
وابتدأت لعبة الموتِ
وانكشفت ساحةٌ.. ورِهانْ
وظلٌّ من الدمِ
في راحة الطفلِ
في راحتي
قطرتانْ!

* * *

يد الأرض فينا..
تعاريجُها...
قسماتُ الجبالِ..
ورود دم في العراءْ...
وأطفال مَن رحلوا شهداءْ!
تضيء الشرارةُ
بين المحبّة والقُنْبلهْ
في حدود دم مُقْفَلَهْ
نتساوى معاً
نتواسى معاً..
نحن والقَتَلَهْ!

الطّريق إلى النيل

أحمد عز الدّين

. . والتقينا على حافة النهرْ،
لم أكن متعبا،
كنت أبحث عن بيرق أتدثر فيه،
كنت أبحث عن نجمة أرتديها،
قلت: أمشي وراء دمى،
قلت: فلأتبع نبض قلبي،
لم أكن مبهما. .
كنت أبحث داخل القمح عن سرٍّ بذرتهِ.
داخل النهر عن سر قوته،
داخل الأرضِ،
عن دفء أمّي.
لم أكن ضائعا. .
كنت منتشرا كالبخار على سطح نهر عظيمٍ،
إسمه النيلْ،
لم أختتم رحلتي معهُ،
غير أن تضاريسهُ،
أسلمتني،
لساقية، درت فيها.
قلت : فلأنتظر أن يرجع الشهداء من ساحة الحربْ ،
فلأنتظر، أن يرجع القمح للحقلْ
والعطر للوردْ،
والأمن للقلبْ.

***

كنت أحمل تحت ضلوعي،
بلاداً،
تفتِّش عن وجهها.

كنت أحلم تحت غصونٍ،
تعرّت من الورق الغضّ،
وانتشرت في الفضاء الفسيحِ،
وألقت إليّ بأسرارها.
لم أعوّد شفاهي على الصمتِ،
لم أتقن الكلمات التي تستحيل، بيوتاً، وقرى، وبنادقْ
انكسرت على ركبتيكِ
ولم ينكسر في صوتُك
احترقت على شفتيكِ
ولم يحترق في حبكْ.
لم أسلم رغيف بلادي،
حينما انهمرت خلف ظهري خيولُ المماليك،
وامتلأت أعيني بالدوارْ..
لم أساوم تراب بلادي،
حين شرّدني الرملُ،
وانطفأت خطوتي في الغبائرْ.
كنت مبتعداً عن بلاد تعلّق مشنقتي،
فوق حبل من الورد والشوكْ،
كنت مغترباً عن بلادٍ،
تفتّش في نبض قلبي،
عن فرحةٍ،
لم تصادرْ..
هل أفتّش في أصغريكِ عن النيلِ،
أم أتبع النيلَ،
مقترباً من حدودكْ؟!

* * *

أيها الوطن المتدفقُ في العرقِ المرّ والدمّ والشمسْ.
أيها الوطن المتمزّق في الملح والخبز والارضْ،
لاتكتب الآن اسمي
فوق زهرةِ دفلى،
على حافة النيلْ،
لم اهرّبْ معي غير نبضي،
لم أهرّب من الاسر إلاّ تفاصيلَ حبّي،
لم أكلّم سوى الحَجر الصلدِ،
عن جنّة،
عرضها السماوات والأرضْ،
خبّأتها تحت رمشي!!

* * *

قلت: يا زينب لّما يذهب العمر سدى،
لم نحاورْ رغيف الفرنجةِ.
لما حاور الموتُ، أسوارنا.
لم نخبّىء أصابعنا في العناقْ،
لم نعلّب عواطفنا في صناديق من زبدٍ، أو نحاسْ،
نحن أوضح من عشبٍ اعتاد على حافة نهر النيلِ،
أوضح من دمعة أمٍّ،
في زمان، يعجن الخبز بدمع الأمهات،
إذهبي في الزمن الآتي وعودي بالأغاني،
اذهبي في الزمن الآتي وعودي برياح الثورةِ،
والغضب العربي،
املأي حجرك أطفالا غضوبين، وعودي،
قبل أن ينهش هذا الليل في قلبي،
وتعتاد على وجهي الظلالْ..
......
كنت مشتاقاً إلى لمستها،
حين مرّت شفرةُ السيف على وجهي،
ومرّ الجوعُ،
في ثوب جنود الاحتلالْ!

* * *

قلت للمارّة المتعبين:
لاتعدّوا أصابعكم قبل يوم الحصادْ،
لا تشدّوا خطاكم بعيدا عن النهرْ،
اجترأنا على الخوفِ، حين غطّى الدمُ الحيّ أعضاءنا.
اجترأنا على الحزنِ لّما ردّد السيف أسماءنا.
قد يطول الطريق إلى مصر...
قد يجمد الدمّ فوق شقوق المحاريثِ
قد تظمأ فينا القوافلُ،
أو تتناسل فينا الصحارى،
وقد يصبح القيد قيدين،
والحزن حزنين،
لكنّ زهرة عبّاد شمسٍ،
على ساعد من جريد النخيل البعيدِ،
تلوّح تحت الغبارْ،
بكفين من ذهب، ورصاص!!

عبد الرحمن حمادي

الأزمة والضرورة في منهج لنقد الشعر الحديث

نقول إنه التجديد، ونعني به التجديد الذي انتاب جوهر القصيدة منذ سنوات عديدة، والذي أسموه بحركة الشعر الحديث.

وفي نقد هذا الشعر في حداثته، ما من دراسة تستطيع أن تدعي لنفسها القدرة على استنفاد المشاكل التي طرحتها المناهج الشكلية والتاريخية في النقد الحديث، وأعني الدراسة التي تطمح الى منهج جديد ومقبول في نقد الحركة التي هي ـ شئنا أم أبينا ـ حركة معقدة جداً حتى في المنعطفات التي نظن أنها قد أصبحت من البديهيات. وبين هذا وذاك تأتي ضرورة البحث عن منهج شامل، كضرورة معرفتنا للاسباب التي تستلزم منا البحث عن هذا المنهج في تكامله، ولنبدأ بأهم هذه الأسباب:

١ـ مسار القصيدة الحديثة نحو التركيب:

والتركيبية من أهم ملامح القصيدة الحديثة في آخر تطوراتها، فبعد أن قطع الشاعر الحديث معظم صلته بالمفهوم القديم للقصيدة بدأ بسير طويل ابتداءً بالقصيدة الغنائية ثم القصصية والدراسية . . . وانتهاء بالتركيبية ذات البناء الكثيف والأصوات المتداخلة والمستويات المتعددة، وكل ما من شأنه أن يستوعب الروافد الجديدة للتجربة. فبعد أن كانت القصيدة الجديدة مجموعة من الاستطرادات النغمية العذبة والصور الشعرية الشفيفة، أصبحت بناء تركيبياً معقداً يستخدم مجموعة كبيرة من الأدوات والوسائل البنائية التي تصوغ مسار الحركة الشعرية في القصيدة الجديدة، وهي حركة تعتمد على نوع من التتابع الذي يستند على المفارقات وعلاقات التماثل والتضاد والجدل المتوالي المستمر بين الصفات والخصائص النوعية المختلفة، وذلك بعكس المرحلة الاولى من تاريخ القصيدة الحديثة، حيث كانت الحركة الداخلية للقصيدة تقوم على اساس من التتابع المنطقي والتسلسل السببي الذي تؤدي فيه المقدمات إلى النتائج وفي تتابع منطقي حتى في محور التنوع والتعدد، في حين تلجأ القصيدة الحديثة في مرحلتها الأخيرة الى نوع من الحركة الداخلية لا يتم وفقاً للمنطق الصوري، ولكن طبقاً لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد، يتم فيه حوار جدلي عميق بين الجزئيات المتنوعة للعمل الشعري، ويتلقى فيه المتلقي ما يعاكس توقعاته ذات الطابع الاستطرادي، فاقداً بذلك خاصية الاشباع النهائي. لذلك يجد نفسه مضطراً للمشاركة، ومن هنا يطلب هذا المتلقي من النقد أن يعلّمه هذه المشاركة، أن يعلّمه كيف يقرأ، وكيف يستخدم المفاتيح التي تسهّل له ولوج عالم الشعر الحديث.

إنها حقبة من الزمن، والتجربة تأخذ تفاعلها في القصيدة الحديثة، فكان من الطبيعي أن تقطع القصيدة مرحلة هامة في طريق النضج، وإن لم تقطع الطريق إليها في خط مستقيم، بل تعرج في منعطفات عسيرة، جعلتنا نجد أكثر أشكال القصيدة الحديثة جدة وتراكباً وتعقيداً تكتب مع أكثر أشكالها بساطة وسذاجة وغنائية في الوقت نفسه. وتجد كل منها أصداء حقيقية لدى قرّاء متفاوتي الثقافة والحساسية،

أقول كان من الطبيعي أن تقطع القصيدة الحديثة هذه الرحلة «لأن شكل المعاناة يختلف باختلاف الأزمنة، لإن حساسيتنا تتغير باستمرار كما تتغير الدنيا من حولنا» [١]، وهذا هو السبب الذي يجعنا لا نتوقف عن كتابة الشعر، والذي يجعل شعرنا لا يتوقف عن التطور.

(١): ت. س اليوت (المهمة الاجتماعية للشعر) ترجمة لطيفة الزيات- مكتبة الأنجلو مصرية- القاهرة.

هذا التبدل المستمر في شكل القصيدة ومبناها، والذي ينطوي على تبدل في رؤى القصيدة ومعناها هو الذي استلزم أسلوباً جديداً في معالجتها، ووجهة نظر جديدة في تناولها، فالمنهج النقدي الذي كان قادرا على استيعاب القصيدة الحديثة في مرحلتها الغنائية لم يعد قادرا على استيعابها في مرحلتها التركيبية، أو استيعاب كافة مشكلاتها.

٢ـ الجمهور المتلقّي للقصيدة الحديثة:

الشعر هو الريادة والنبوءة، فهو إذن أكثر الأشكال الفنية حساسية، وأسرعها استجابة للتغيرات الفنية، وهو بالتالي أكثر الأشكال الفنية اصطداما بالذهنية السائدة والمتلقي، ومع ما اعتاد عليه الجمهور واستقر عليه، فليس غريباً أن يكون أقل الفنون الأدبية حظوةً عند الجمهور.

ولا بد لي من التنويه بأن الشعر الذي أعنيه هو الشعر الذي يستجيب للحساسية المتغيرة دوما، وهو الذي يصدم باستجابته تلك الذهنية السائدة عند المتلقي، وهذا النوع هو أكثر أنواع الشعر استجابة واستحقاقاً لهذه الكلمة، وهو أقلها حظوة في آنيته، ولكنه مع الأيام يكتسب جمهوراً متزايداً، غير أن المشكلة هي أن التغيير مستمر، والشاعر مضطر إلى مواكبة هذا التغيير، وبالتالي يفقد مجدداً حظوة اتساع دائرة جمهوره، حتى يعيد اتساع الدائرة ليفقدها من جديد... وهكذا.

إن التجربة أثبتت بأن القصيدة التركيبية المستجيبة للحساسية المتبدلة هي أقل حظوة عند الجمهور، بينما لاتزال القصيدة الغنائية قادرة على استيعاب وجذب أكبر كمية من جمهور الشعر الحديث. هل هذا نقص في آخر تطورات القصيدة الحديثة؟! لا... بل هي الظاهرة الصحيحة، لأن الشاعر الذي يجمع حوله بسرعة فائقة جمهوراً كبيراً من الناس يثير فينا التشكك، فهو لابد أن يكون قد أعطى الجمهور ما اعتاد عليه سابقاً من شعر، أي ما تلقّاه من الأجيال السابقة من الشعراء. وبالمثال نقول: إن ما أعطاه ويعطيه نزار القباني من شعر حديث، لا يزيد أو ينقص في قليل أو كثير عما أعطاه عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد وغيرهما... ولكن من الحق والصحيح أن يكون للشاعر جمهوره الحق مهما ضاقت دائرة هذا الجمهور، ومن الحق أن توجد دائماً دائرة من الرواد قادرة على تذوق الشعر، مستقلة الرأي، تسبق زمانها أو تتمتع باستعداد لتذوق الجديد، وفي هذا المجال لا نطلب من كل شخص مثقف أن يصل إلى القمة، فوصول الجميع إلى القمة يعني أن أحداً لم يتقدم.

إن التجربة الجديدة التي لها جمهورها الحق ستنتقل بالتدريج إلى جيل من الكتّاب أكثر شعبية، وتترك بذلك أثرها التدريجي في اللغة، وعندما تثبت دعائم التطورات هذه فنحن مطالبون بخطوة جديدة إلى الأمام [٢] يواصل بها الفن جنوحه الدائم لاستيعاب الحياة في حركتها وتطورها.

والنقد، النقد في منهجه الجديد، ما مهمته في ذلك؟!.

(٢): نفس المصدر.

إن مهمته هي ايجاد هذه النخبة التي تتمتع بحساسية مرهفة واستقلال في الرأي، وتذوق للجديد، لانه بدون هذه الدائرة من الجمهور على ضيقها لن يستطيع الشاعر أن يمارس دوره في الريادة واستشراف الآتي، ومن هنا أيضاً كان إلحاح ت. س اليوت على هذه الدائرة من الجمهور مهما ضاقت رقعتها، لانها الضمان الأول لاستمرار مسيرة الشاعر والشعر معاً، ومن واجب النقد أن يراقب دائرة الجمهور الطليعي تلك وأن يحول دون تحوّلها إلى طريق الابتذال والاسفاف، ومن واجبه أن يحافظ على هذه الدائرة، وأن ينميها باستمرار، ويجعلها تواكب النقلات الجديدة للشاعر، وما دمنا نقر بأن مساحة هذه الدائرة في واقع حركتنا الشعرية الجديدة يكاد يتحول إلى العدم، فإننا نقرّ بذلك بأهمية بحثنا عن منهج نقدي يكفل لهذه الدائرة الوجود والتطور، ذلك لأنه ـ كما يقول ستانلي هايسن ـ كلما اتسعت الهوة بين الأدب وذوق الجمهور تزداد أهمية الناقد في كونه الجسر الموصل بين الأثر الغامض والقارىء.

٣ـ غموض القصيدة الحديثة:

الشعر كبقية الفنون الأخرى بنيان له طبيعته الخاصة، ومثل بقية الفنون الأخرى أيضاً يحاول أن ينفلت من قيود الماضي وموروثاته الثابتة، محاولاً أن يستفيد من الانجازات التي خلفتها الفنون الأخرى، دون أن ينسى طابع العصر فوقها جميعا.

واتجاه القصيدة الحديثة المستمر نحو الكمال، وشوقها إلى جمع وضم كافة الرؤى والأصوات، وإلى ولوج تعقيدات العالم المعاصر وخلق قوانين شعرية تماثل تعقيدات العالم هو الذي يدفعها إلى المنهج التركيبي وإلى استخدام الكثير من الوسائل البنائية المستعارة من الفنون الأخرى، كالقطع والمزج والحوار واللعب بالنغمة الواحدة، واستخدام المناجاة الذاتية، والعودة الى الموروثات الشعبية الشفهية،... الخ، دون التخلي عن التعقيد الشكلي والداخلي للقصيدة، بل قل إن القصيدة الحديثة غامرت بهذه الانجازات المعروفة مغامرات شتى.

إن مغامرة القصيدة الدائمة مع الشكل ورغبتها في اقتناص ذلك التبدل المتواصل في الحساسية والتعبير عنه، هي التي تدفعها صوب التركيب والتعقيد، وفي هذا الصدد يقول اليوت: «على الشاعر في ظل حضارة كحضارتنا أن يميل للتعقيد والصعوبة، فحضارتنا تتسع لتضم تنوعاً وتركيباً، وهذا التنوع والتركيب لابد وأن يفرز نتائج متنوعة ومعقدة إذاما تأثرت به حساسية رقيقة، ولا بد للشعر أن يصبح أكثر شمولاً وايحاء، وأكثر ميلا إلى عدم المباشرة حتى يتمكن من الخروج من اللغة بالمعنى. ولو اضطر في سبيل ذلك إلى انتزاع المعاني انتزاعاً أو تغيير إطاراتها» [٣]، وعلى هذا فان الشاعر عندما يحاول التعبير بلغة حساسيّته يجد نفسه قد استخدم اللغة التي يسميها (جون كرورانسوم) اللغة البدائية، اللغة التي كل شيء فيها يعني حدثاً أو شيئاً كاملاً [٤] وهذا ما يجعلها قادرة على الايحاء

(٣): لطيفة الزيات (مفهوم المفارقة في النقد الحديث ـ مكتبة حسان ـ بيروت).

(٤): جون كرورانسوم (الشعر كلغة بدائية) ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ـ مشورات مكتبة منيمنة بيروت.

والشمول معاً. ومحاولة الشاعر من أجل أن يعيد إلى اللغة بُعدها الصوري الذي فقدته من طول استعمالها النثري بمنطق استدلالي وتجريدي معاً، وتعامله معها بمنطق استعاري مغاير إلى حد كبير للمنطق السائد هو الذي يجنح بالقصيدة الحديثة إلى نوع من الغموض، لاسيما بالنسبة للمتلقي الذي يساهم يومياً في تجريد اللغة من بُعدها الصوري ذاك.

إن علماء السيمانتيات ـ علم المعاني ـ يتضايقون بشدة من هذه اللغة التي يستعملها الشاعر، والقارىء يصطدم بها أيضاً، لانه يرغب بالوصول إلى تفسير نهائي لأي عمل أساسه الكلمات، إنها تصدمه حين تضعه في مواجهة واحدة من الأفكار لمدرسة الصورة في علم النفس «الجستالت»، حيث لاتعترف هذه المدرسة بوجود الصورة الصرف، بل الأمر على العكس، فالانسان لا يستحوذ على صورة الشيء إلا في أثناء عملية تنبيه كلية لها، أو تنبيه لصفة سطحية طاغية عليها، ولعل هذه هي الطريقة التي يستخدمها الشعر، إنها طريقة اللامباشرة «إلا أنها الطريقة التي تعتبر الوحيدة لادراك جمال الدنيا وروعتها وحيويتها» (٥)، فما حسبنا أننا نعرفه معرفة حقة وكاملة يأتي الشعر فيرينا إياه جديداً أو ما يزال جديدا علينا، ويجعلنا نرتاب بالتفسيرات الأخيرة للأشياء، ويواكبنا في مغامرة جريئة في تفسيرات جديدة، فهو إذن يعيد للأشياء بكارتها وقدرتها على الايحاء المتجدد، ويعيد إلينا الطفولة ودهشتها، الطفولة التي أفقدتنا إياها الحضارة الحديثة.

إن الشعر يمحو ستار التآلف الذي يمنعنا عن الوجود، ويكشف الجمال الكامن في كل جزئيات الكون، ويجعلنا نرى الأمور المعتادة وكأننا لم نرها من قبل على الاطلاق.

لقد أعلن بودلير قبل قرن من الزمن أن وظيفة الشعر هي استخراج المدهش الذي يغمرنا ويروينا كالفضاء! وأن الشعر الحقيقي هو الذي ينزعنا من الحياة الملحمية، والشعر يواصل المغامرة من أجل تحقيق هذه المهمة، ويجاهد الشعراء من أجل إحلال هذا الفهم الجديد للشعر مكان المفاهيم الاخرى.

نحن نريد من الشعر ان لا يكون وصفياً ولا روائياً بل أن يكون ايحائياً ـ كما يقول مالارميه ـ، وأن يتكلم المرء كشاعر يعني أن يكتفي بالتلميح عن الأشياء التي تجسد مقولة ما، لا أن يقود القارىء من يده إلى موطن الفكرة وجوهرها، والمطلوب من القارىء أن يجد الفكرة حيث تقوده علامة لا تُدرك إلى مكانها، وهناك يراها كما يعتقد وكما يناسبه، القارىء في هذه الحالة كالمستمع امام الموسيقى، (٦) وما طرح هذه المقولة ازاء العمل الشعري إلا نتيجة للتغيرات التي انتابت موقف الشاعر ذاته من العمل الشعري، وفهمه الجديد لوظيفته الفنية والاجتماعية، ومادام الشاعر قد جاهد ليرسّخ في عملية ابداعه هذا المفهوم الجديد للشعر، فإن على القارىء ايضاً ان يجاهد من أجل أن يدرك أن وظيفة الشعر ليست في كونه قسما من العالم الحقيقي، بل هو عالم قائم بذاته مستقل بكيانه.

لهذه الأسباب التي ذكرتها سابقاً نحن أمام غموض القصيدة الحديثة، أضف ان هناك سبباً أهم هو الزاوية التي اعتاد القارىء ان ينظر فيها للقصيدة، وهي نظرة خاطئة.

من ذلك كلمة تأتي الضرورة التالية للبحث عن منهج جديد لنقد الشعر الحديث، منهج يضع القارىء أمام المدخل الصحيح لها، ثم يتركه يستجيب للتأثيرات بالطريقة التي تلائم قدراته وثقافته. إن هذا المنهج يعني المشاركة في إسقاط دعوى الغموض التي ألصقت بالقصيدة الحديثة.

٤ ـ التراكم في نتاجات الشعر والنقد:

ثمة ثلاث ظواهر تشارك في تأليف الضرورة الرابعة للبحث عن منهج جديد لنقد شعرنا الحديث هي:

ا ـ غياب الخط التطوري الواضح لمسار هذه الحركة الشعرية خلال ربع قرن من عمرها. ولنلاحظ أن الديوان الأول لكل شاعر يختلف اختلافاً جذرياً عن ديوان آخر له صدر بعد عدة سنوات. خذ مثلاً تجربة عبد الوهاب البياتي في تجربته الشعرية وتنميتها منذ (ملائكة وشياطين) عام **١٩٥٠** حتى (قصائد حب على بوابات العالم السبع) عام **١٩٧١**.

ب ـ اكتمال مجموعة من المصطلحات النقدية والشعرية التي تكاد تصبح قيداً على حركة التجديد، تشدها إلى سلفية جديدة وجمود من نوع جديد، وتدور بالكثير من القصائد والمراجعات النقدية في دائرتها المكررة، وتبلور مصطلحات شعرية تكاد لكثرة تكرارها والالحاح عليها تتحول إلى عدد من الكليشهات الممجوجة.

ج ـ وفرة الدراسات النقدية التي تناولت حصاد هذه الحركة الشعرية وتعدد مناهجها وأساليبها، وتتجاوز هذه الدراسات بين المراجعة السريعة لديوان شاعر ما، وبين الدراسة العميقة الكاشفة والجادة.

إن انقضاء أكثر من ربع قرن من الزمان من جهة، ووفرة الدراسات النقدية التي حاولت الاقتراب منها من جهة أخرى تتطلب منا التريث ازاء الكم الكبير في النتاجات، لنعرف أيّها ثبت للتجربة، وأيها تساقط على طريقها، ولنشكل من هذه الثوابت رقعة صغيرة من الأرض المنهجية التي يمكن أن تنطلق من فوقها محاولة جادة للبحث عن منهج لنقد شعرنا الحديث.

رؤيا الآفاق الجديدة واستشرافها:

إذا كان بعض ما ذكرته سابقاً يحمل ضرورات تاريخية وفنية، فإن هذه الضرورات سياسية وحضارية أيضاً. إن الضرورة الحضارية للبحث عن منهج جديد تطل علينا في جنوح القصيدة نحو التركيب، وفي استيعابها للحساسية الجديدة وملاحقتها لتفتتها وتغيرها. لذلك نحن نشعر بالتوق الدائم إلى استشراف الآفاق الجديدة، وذلك الضيق المتبرم برسوخ

(٥): خالدة سعيد (البحث عن الجذور) منشورات مجلة شعر ـ بيروت.
(٦): محمد مندور (النقد المنهجي عند العرب) مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة.

الاوضاع القديمة ،وزحف الرؤى السلفية وهي تكبل بقيودها مطامح تلك المغامرة التي تود تفسير العالم وتبديله كما يرى بدر شاكر السياب ، وإلى أن تجعل ما يفلت من الادراك العقلي مدركا أو أن تكشف عن عالم مجهول لم يعرف بعد كما يرى أدونيس [٦] . فتحيلها إلى شيء مهدر ممجوج فاقد للفعالية كما هي أغلب الأشياء في عالمنا العربي.

وكان هناك أيضاً، وبشكل دائم، «الحلم»، الحلم الذي يقدّم دوراً جديداً للشاعر، وفهمًا جديداً للشعر، وكان هناك الحنين إلى ارتياد المطلق

والبحث عن الحقيقة والتوحّد مع سرّ الخلق. وكانت هناك أيضاً الرغبة العارمة في الكشف والمغامرة في البقاع المجهولة للتعبير عن أدق تذبذبات الوجدان العربي في تشوفه لاكتشاف الذات والطريق.

يقول جان بول سارتر: «إن الصفات النوعية لمجتمع من المجتمعات تتطابق بدقة مع بعض التراكيب الخاصة بلغة معينة، وغير قابلة للترجمة» والتي نسميها شعراً، وبالنسبة إلينا لم يكن استشراف الآفاق الجديدة مجرد ترف، ولكنه وليد طبيعي للظروف الحضارية التي عاشتها الأمة العربية في الستينات، ولإن تشوّف الشعر إلى استشراف الآفاق الجديدة كان جزءاً من التشوف الجماعي إلى تجاوز الواقع الذي انجب نكسة حزيران اولاً، وإلى تعويض الأنعدام في واقعنا ثانياً.

لقد ظهر جيل جديدة من الكتّاب طرح آراءه ومفاهيمه بعيداً عن آراء وحماية الجيل السابق ومفاهيمه، فكانت مجلة (٦٨) في القاهرة، ومجلة (الشعر) والكلمة والطليعة الأدبية في العراق، والموقف الأدبي في سوريا... وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هناك مفهوماً جديداً للأدب والحياة قد بدأ يتخلق تحت تربة المفاهيم القديمة، هذا المفهوم يرى في الأدب تمرداً وثورة ونبوءة ورؤيا، وبالتالي فنحن بحاجة لتناول نقدي جديد، لا يرى في حنين الشاعر إلى استشراف الآفاق الجديدة وإلى تخليص الفن من التبعية الممجوجة للواقع نوعاً من الهروب من الواقع أو التعالي عليه، ولكنه ينفذ من خلاله إلى طبيعة رؤى الفنان لهذا الواقع لا في لحظته السكونية الراهنة ولكن في صيرورته وحركته الدائمة.

في نهاية مروري السريع هذا على الضرورات التي تستلزم بحثنا عن منهج لنقد الشعر الحديث، أحبّ أن أشير إلى أن كل ضرورات من هذه الضرورات لا تعمل بمعزل عن الأخرى، ولكن في تشابك كامل مع غيرها من الضرورات.

الجذور التراثية للمنهج الجديد

لم يعد اثنان يختلفان أن القصيدة الحديثة قد انطلقت بعد أن استوعبت القصيدة القديمة شكلاً ومضموناً، ثم انطلقت في مغامرة تزاوج بين أفضل ما في القصيدة القديمة العربية، وأرقى ما في القصيدة الحديثة. وعلى هذا المبدأ يكون على المنهج الجديد أن يعقد هو الآخر تزاوجاً بين أفضل أساليب نقد الشعر في أدبنا القديم وبين أكثر مناهج النقد الأوروبي تلاؤماً مع طبيعة القصيدة العربية الحديثة.

ويأتي هذا السؤال: هل في تراثنا النقدي القديم ما قد يفيد الناقد الحديث؟ والجواب بنعم، فالتراث يشير إلى كشوف العقل العربي الباكر في ميدان النقد، فالنقد الأدبي سابق عند العرب للتاريخ المنهجي كما يؤكد محمد مندور [٧]، وهذا السبق يؤكد المنحى الفني الباكر للنقد قبل أن تسيطر عليه النزعة التأريخية. لذلك نلمس في أول الكتب التي ألفت في النقد العربي، وهو (طبقات الشعراء) لابن سلام، مجموعة من القيم النقدية الهامة، وفيه تتبلور مجموعة من المبادىء العامة التي يمكن اعتبارها منهجاً نقدياً كاملاً في ذلك الشعر. وقد أخذت تلك القيم النقدية في الاتجاه نحو النضج والعمق والتجدد بعد ذلك لدى ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) ثم بدأت تميل للمنهجية الحقة لدى ابن المعتز في (البديع) ولدى قدامة في كتابه (نقد الشعر).

وليس المجال هنا كي استعرض هذه الكتب النقدية، وأوضّح إلى أي مدى جنح نقد الشعر العربي القديم إلى استنباط منهجه في تناول القصيدة من معايشته لها نفسها ومن إحساسه بالنوعية الخاصة للشعر، فهذه الكتب مطروحة لمن يشاء، والحديث عنها يحتاج إلى مؤلفات كاملة.

من جدورنا التراثية في النقد أيضاً أحاديث الفلاسفة القدامى عن الشعر، كحديث ابن سينا عن المدركات الحسية والمدركات المعنوية في القصيدة، وتحليله لما يمكن أن نسميه بالمصطلح المعاصر سيكلوجية الابداع، خلال ملاحظاته الهامة عن عملية الخلق الفني للقصيدة وهي لما تزل كياناً غامضاً في نفس الشاعر، وحديث ابن خلدون عن علاقة البيئة بالصورة التي يتبدى فيها الأدب في زمن معين وعمق فعالية هذه البيئة في صياغة صور أدبية ذات طابع خاص، أو حديث غيرهما من الفلاسفة كالفارابي وابن رشد والقشيري وغيرهم [٨]. مما يجعلنا نقرّ أن في نقدنا العربي الكثير من القيم البناءة التي لابد أن نلتفت إليها ونحن نبحث عن منهج نقدي جديد. ولا يعني التفاتنا إليها أننا نأخذ عنها بشكل عشوائي، بل يعنينا أن نأخذ منها ما كان لصيقاً بطبيعة القصيدة العربية وأن نمرّره عبر معارفنا العصرية حتى يتلاءم مع عصرنا دون أن يفقد صلته بالماضي، حتى نستطيع أن نخلق من خلال التزاوج بين هذه النظرات الأصيلة في تراثنا والمحاولات المنهجية النقدية في عصرنا منهجاً جديداً يستطيع أن يستشرف أبعاد التجربة الشعرية الجديدة في حاضرها وصيرورتها معاً.

فهذه المزاوجة وحدها هي القادرة على أن تمنحنا منطلقاً نقدياً لا يغرق في شكلية المنطلقات القديمة ولا تمنعه سياسة المنطلقات الجديدة المعاصرة عن تناول التجربة الشعرية كمخلوق عضوي له حيويته وطابعه الفريد، ولا بد إذا أردنا أن نتعرف عليه حقيقة أن نتعب أنفسنا في العثور على الطريق الصحيح الذي سيفضي إليه، وعلى المفاتيح التي يمكن أن تلين أمام حركتها أبوابه

(٧): ريتشاردز (مبادىء النقد الأدبي) ترجمة محمد مصطفى بدوي- دار ابن خلدون- بيروت.

(٨): سارتر: أورفيوس الأسود- ترجمة طرابيشي جورج- دار الآداب- بيروت.

المغلقة . . . فهل ترانا نستطيع؟ هذا ما سنحاوله في النقاط التالية -

المنهج النقدي الجديد ... سمات وملامح

تحدثت فيما **سبق** عن أهم الأسباب التي استدعت ميلاد القصيدة الجديدة . ولئن كانت هذه الأسباب قد ساعدت في تشكيل الطابع المميّز لهذه القصيدة ، وبلورت صفاتها ، فإن الحاجات التي تستدعي التفتيش عن منهج جديد هي التي تساهم في صنع صفات هذا المنهج وملامحه . ومن هذه الزاوية كان مهمًا وقوفنا الطويل عند هذه الحاجات ، لان وقوفنا ما هو إلا وقوف عند هذا المنهج ذاته ، محتفظين باعترافنا بأن تحديد منهج نقدي لايكون **بهذه** السهولة ، **وإنما هو تصوّر قابل للتعديل والتطوير (بالحذف والاضافة والمناقشة)** . فما من منهج نهائي مادام تطور القصيدة ليس نهائيا ، والحق أن هذا المنهج يجب أن يكون منفتحاً قدر انفتاح التجربة الشعرية ، وأن يكون قادراً على استيعاب مغامرات القصيدة وطموحاتها المستمرة . فالتفاعل مستمر بين التجربة الشعرية وبين المنهج النقدي ، وهذا التفاعل هو الذي يدفعنا إلى القول بأنه لابد أن تتنوع أساليب التناول النقدي بقدر تنوع أساليب التفكير الشعري ، فإن كل أسلوب متميز في التفكير الشعري يطرح على الناقد منهجاً متميّزاً في تناوله .

يأتي السؤال مجدداً : ألا يعني هذا التعدد أننا قد نجد أنفسنا في دوّامة منهجية تجعلنا نتعامل وكأن لكل قصيدة منهجاً نقدياً خاصا؟! .

ونجيب بالنفي ، لأن تعدد القصائد داخل أسلوب معين للتفكير الشعري يقابله تعدد التطبيقات داخل أسلوب منهجي واحد ، لا تعدّد المناهج النقدية . وهذا يجعلنا نقول انه من الضروري أن نوجد مجموعة من التحديدات المنهجية تدوم طوال دوام أسلوب التفكير الشعري الذي رافقته وتخلقت من خلال معايشته ، لأن كل منهج نقدي ينطوي على تصوّر معين للفن ، وهذا التصور المعين للفن هو ما نسميه في الشعر بأسلوب التفكير الشعري ، لأن أسلوب التفكير ينطوي بدوره على تصوّر لوظيفة الشعر ولدوره وللعوامل المشاركة في صياغة التجربة الشعرية من ألفاظ وصور وتراكيب . . . الخ ، ولذلك فإن أسلوب التفكير الشعري بهذا المعنى يكون مرادفاً للمدرسة الشعرية ، ولأن إحداث تغيير أساسي في أسلوب التفكير الشعري يحتاج الى ثورة ، والثورات الحقيقية في عالم الأدب نادرة .

لقد كانت حركة الشعر الحديث ثورة حقيقية في عالم الأدب العربي بشكل عام والقصيدة العربية بشكل خاص ، لانها طرحت أسلوباً للتفكير الشعري يختلف عن الأسلوب السائد في القصيدة القديمة ، وطرحت عدة أفكار جديدة لم تكن القصيدة القديمة تعترف بها البتة ، أهمها دور الشاعر ، ومحاسبته على مدى توفيقه في أن يكون الصوت السكوني لهموم القبيلة السياسية دون الوظائف الأخرى .

وإذا كانت القصيدة التركيبية هي أحدث مراحل القصيدة الجديدة فإنها ليست مرحلتها الأخيرة ، فلابد أن هناك أشكالاً جديدة لم يسفر عنها المستقبل بعد ، ولكن رأينا ملامحها في التجربة الجديدة لما سمي القصيدة **البصريّة** والقصيدة الألكترونية . . . ، لذلك فإن على هذا المنهج أن يكون مستعداً لتقبل التغيّرات الجديدة في شكل القصيدة وأسلوبها .

لقد لاحظنا واعترفنا بأن رحلة القصيدة تتجه نحو التركيب ، ولذلك يجب أن يتجه المنهج النقدي بالقدر نفسه نحو التحليل ، إذن لابد من منهج نقدي تحليلي يميل نحو المعيارية ، ويستفيد من انجازات النقد القديمة ولا سيما في تركيزها على التحليل اللغوي للقصيدة ، ومحاولتها اضفاء طابع معياري على هذا التحليل ، لذلك لابد أن يوجه المنهج الجديد عناية خاصة إلى دور الكلمة في العمل الشعري . فالشاعر الحديث لا يتعامل مع الكلمة كرمز أو إشارة يراد بها الدلالة على شيء ما ، ولكنه يتعامل مع الكلمة كجرس كامل ، كجسم كامل ، كل عضو فيه قابل للتعامل ، إنها أسم حي تحت يديه تتفجر حياة ، إنه- أي الشاعر ، يمتزع الكلمة من محدودية خياتها القاموسية ، ويغامر بها في بقاع جديدة حتى تردّ لها المغامرة بعض بكارتها وبدائيتها وسحرها ، ومن هنا تصدق كلمة سارتر القائلة : (الشاعر يخدم الكلمات قبل أن يستخدمها)[٩] .

على هذا المنهج الجديد أيضاً أن يبادر عند تناوله للتجربة الشعرية بالتعرف على مدى اقتراب الشاعر من حدود تخليص الكلمة من امتهانات النثر اليومية ، وذلك بالاستخدام الشعري للكلمات وبدراسة الكلمات المحببة للشاعر ، ثم يتتبع المصادر التي استمد منها هذه الكلمات . . . أي بالاختصار أن يعطي الكلمة أهمية كبيرة ، مقرّاً أن دراسة الكلمات في العمل الشعري هي الطريق إلى كل ما في عالم الشعر من رؤى وايقاعات وأحاسيس . . . فبالكلمات وحدها يبني الشاعر تجربته ويصوغ لنا عالمه[١٠] .

وعلى هذا المنهج الجديد أن يبحث بالاضافة إلى كل ما سبق عن مدى التواؤم بين طبيعة الكلمة وطبيعة القصيدة ككل ، فلا بد أن تكون ظلال المفردات وأصواتها وايحاءاتها شديدة القرب من جوهر المناخ العام للتجربة ، ولا يعني هذا التقارب ضرورة الالتصاق بالمعنى العام للتجربة ، **فربما** يكون التنافر والتعارض وسيلة مناسبة لتحقيق الاقتراب من مناخ التجربة أكثر من **الاستطرادات** المملة «فالكلمات نفسها مبنية بناء مزدوجاً ، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً ، وأنت لاتستطيع استعمالها بإحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفة الثانية» ، وهذه الطبيعة المزدوجة للكلمات تجعل الأمر على درجة من الصعوبة ، لأن الكلمات كأصوات قد تحقق اقتراباً من مناخ التجربة في حين أن هذه الكلمات نفسها كرموز للمعاني قد تتنافر مع هذا المناخ ، ذلك أن الأصوات التي تتطابق معانيها معها قليلة كلماتها ، ولكن على الشاعر أن يضع في اعتباره هذه الطبيعة المزدوجة للكلمات ، وإذا كان على المنهج الجديد أن يلتفت إلى هذا

---

(٩) : بول فاليري (الشعر الصافي) ترجمة أسعد حكيم- منشورات دار عويدات- بيروت .

(١٠) : أرشيبالدماكليش (الشعر والتجربة) ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي- منشورات دار اليقظة العربية- دمشق .

التوازن، فلأن هذا هو التوازن أو بداية لتوازن الصور الجزئية حساً وشعوراً وصوتاً وملامح مع الصورة الكلية للقصيدة، ومع طبيعة المناخ العام للتجربة الشعرية ككل[١١].

تستوقفنا نقطة هامة قبل حديثنا عن الصورة الشعرية، وهي نقطة ترتبط بطبيعة المنهج الجديد من حيث نظرته للكلمات، هذه النقطة هي التكرار، وعلى المنهج الجديد أن يتناول التكرار من أربع جهات:

أ- جهة موسيقية: ترى أن التكرار يحدث أثراً موسيقياً ويخلق مجموعة محاور تُبدِّل من شكل التجربة، وتدور بها بضع دورات على صعيد الايقاع الموسيقي. وقد يكون لهذا التكرار -سواء أكان تكرار كلمات أم أبيات- أثره الايجابي في بلورة التجربة، كما يمكن أن يؤدي إلى العكس. وعلى المنهج الجديد أن يحدد مدى توفيق الشاعر وإخفاقه من هذه الناحية.

ب- جهة لفظية: فتكرار كلمات معينة له دور في إنارة التجربة وتعميقها، إذ يشير الالحاح على بعض الكلمات إلى أشياء لاتستطيع التجربة الشعرية الاشارة إليها والايحاء بها دون هذا التكرار، وعلى المنهج الجديد أن يحدد مدى نجاح أو فشل الشاعر من هذه الناحية أيضاً.

ج- جهة قاموسية: تهتم بالكلمات والأفعال الأثيرة لدى الشاعر التي تكوّن قاموساً مميزاً لديه، والمنهج الجديد إذ يهتم بذلك يكشف عن فكر الشاعر ورؤيته.

د- جهة منطلقية: تبحث في تكرار الشاعر ضمن منهج التكرار في الشعر الحديث، هل هذه التكرارات مستعملة شعرياً؟ أم هي خاصة به، أم هي إضافة لمدرسة الشعر الحديث أم...؟!

نعود من جديد إلى حديثنا عن الصورة، والصورة على درجة من الأهمية في الشعر إلى الحد الذي يعتبرها البعض هي الشعر ذاته، فيقال ان الشعر تعبير بالصورة، والصورة الشعرية هي الجوهر لما ندعوه بلغة الحدس[١٢].

لذا كان لزاماً على المنهج الجديد أن يوليها اهتماماً كبيراً، معتبراً أياها المدخل الحقيقي إلى أمور البناء والمعنى في عالم القصيدة، فان الطرق التي يبني بها الشاعر صوره، ونوعية علاقات التماثل والتضاد بين جزئيات الصورة الواحدة وبين جزئيات، كلها تشف عن أسلوب الشاعر وتفكيره ومواقفه[١٣].

المنهج الجديد يضع للبناء في القصيدة الحديثة أهمية كبيرة، هذا البناء الذي لاحظنا ميله إلى التراكيب وجنوحه إلى التكثيف واستخدامه الكلمات التي تناولنا طريقتها قبل قليل... فالقصيدة الحديثة -كما يقول فروست- تجربة وليست مجرد نقل للتجربة، وهو الذي أرهف إحساس الشاعر بالشكل، لا كشيء مجرد، ولكن كمعنى ورؤيا. فشكل القصيدة الحديثة هو معناها ورؤيتها وموقفها، لأن الشكل فيها ليس وعاء للمعنى ولكنه المعنى ذاته في تشكله الشعري وفي جنوحه إلى التجسد والكينونة، ولأن المنهج النقدي الذي يريد أن يستوعب قضايا القصيدة الجديدة يفهم الشكل بهذا المعنى، فانه يراه أوفق الطرق لبلوغ عالم القصيدة واكتشاف أسرارها، ومن هنا فانه يعمد إلى تحليل البنيان فتتساقط مع عملية التحليل ثمار المعنى بين يديه.

المنهج الجديد أيضا عليه أن يهتم بالايقاع، ليس باعتباره الأوزان الموروثة، ولكن باعتباره الروح النفسي الأكثر شمولا من مجرد الأوزان.. إنه نوع من الخيال الذي يدعوه (ماتيسن) الخيال السمعي وهو «إحساس بالمقطع والايقاع يتغلغل بعيداً وراء مستوى الفكر والشعور الواعيين، منعشاً كل كلمة»[١٤]

لقد أهمل شعرنا الحديث القافية إهمالا كليا، مع أنها عادت اليوم لتحتل مكاناً جديداً في الشعر الاوروبي،[١٥] لذلك نستطيع القول ان الحق على شعرنا أن يعود فيعيد النظر في أمر إهماله للقافية، وهو الذي يملك ميراثاً هائلاً منها، والحق أن على المنهج الجديد أن يولي هذا الجانب من الايقاع أهمية وعناية واضحتين، فيدرس القافية في القصيدة الحديثة من حيث عفويتها واستطراداتها وتسيّبها من نبع يأتي ضمن التجربة الشعرية، وليس على هذا المنهج أن يتوقف عند التفضية الخارجية وحدها، بل عليه أن يهتم بالأنواع الأخرى من التفضية الجديدة التي تتجاوز التفضية الخارجية لتندمج في داخل البيت والكلمات فتصبح موسيقى وتفضية داخلية، وعلى المنهج الجديد أن يدرس هذه التفضيات الجديدة ومدى تلقائيتها أو افتعالها، وهل تغني موسيقى التجربة الشعرية؟ هل هي ضرورية..؟!

وبعد:

لقد حاولت في هذا البحث المتواضع أن أرسم مجموعة من الخطوط لمنهج نقدي لا يدعي الاحاطة ولا الشمول.. ولكنه محاولة أرجو أن يكون التوفيق قد حالفها.

الجبهة السورية- رخمْ

---

(١١): ف- أ- ماتيسن (أليوت.. الشاعر الناقد) ترجمة أحسان عباس (المكتبة العصرية- بيروت.

(١٢): أرنست فيشر (ضرورة الفن) ترجمة أسعد حليم- دار ابن خلدون- بيروت.

(١٣): ف-أ- ماتسين (أليوت- الشاعر الناقد).

(١٤): أليزابيت دورز (الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة- بيروت.

مصادر أخرى:

ت-أ هيوم (الكلاسيكية والرومانسية- ترجمة هيفاء هاشم- وزارة الثقافة- دمشق-

-ديفيد ديتش (مناهج االنقد الأدبي) ترجمة محمد يوسف نجم- دار صادر- بيروت.

لزوميات أبي العلاء البغدادي

حسين جليل

(١) المسافة:

بين التماع قطرة السرابْ
وجمرةٍ مدفونةٍ... في زرقة الترابْ
مسافةٌ
يخفقُ في ضبابها غراب
وعاشق يكتم همس قلبهِ .
في غسقِ المحراب.

(٢) الرؤيا:

الآسر... المنتصر... المأسور
يغمض عينيهِ،
يرى...
هامته تسقط خلف السور
وسيفه مكسور
فيما تحوم حوله،
الذئاب،
والصقور،
والنسور.

(٣) الشعر:

أيتها الخنساء
رحماكِ... من قصيدةٍ،
تنشدها للنملِ،
في الظلامِ... «خنفساء»!
رفيقتي في الشعر،
في الحزن،
وفي البأساء
أيتها اللؤلؤة الخرساء
رحماكِ... يا سيدة النساء
رحماكِ...،
من «ملاحمٍ...!»،
يُذبح فيها الشعرُ،
فيما تورق الدموع...،
في شجيرة المساء.

(٤) الخروج:

العاشق المحاصَر الكسير
من كوةِ السجن،
وحيداً... في الدجى... يسير
فيلتقي أميرةً،
ناحلةً أسيرةً،
تسائل النجوم... عن أسير
يهتفُ:
لاطاعةَ إلا لالهِ الحبِ،
من يخرج لا يعود،
مهما أمتد درب موحش عسير.

(٥) الصديق:

لم أره،
لم يرني،
منذ بدأنا رحلة الحرمانِ،
فاشتدت بنا الطريق
الى ذرى المجهولِ،
واجتازت خطانا
الرعب،
والطوفان،
والحريق.

*　*　*

لم أره،
لم يرني،
منذ افترقنا،
وعلى كفيَّ.. من كفيه،
بقي جمرةٍ ... صامتةٍ،
تومض في الرمادِ... سراً،
دونما بريق.

*　*　*

لم أره،
لم يرني،
لكنني... فيما أراني دونما جذرٍ،
يتيما...،
ضائعا...،
يصرخ:
مَنْ لتائهٍ،
معذبٍ،
غريق!
يضيء في قلبيَ،
من عينيهِ،
نجمٌ خافتٌ،
وريق.

(٦) الوطن:

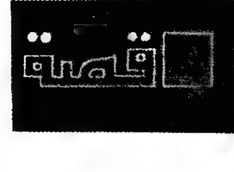
يا نخلةً...،
أعذاقها شموع
ما أقصر العمر،
وما أطول ليل الصمتِ... والدموع.

(٧) السيف:

الوردةُ... فوق القمةِ،
تعبقُ،
تنتظر العائد من ينبوع الحبِ،
بقطرةِ ماء.

آهٍ...،
ما أقسى الظلماء
ما أصدأ سيفاً،
لا يقطع إلا عنق البلبلِ،
كيما يعشق مملوك أعمى
جاريةً صماء.

آهٍ...،
من سيفٍ حجريٍ،
من قمر... غجريٍ،
لا يطلع،
لا يغرب،
إلا من نهر دموعٍ
ودماء.



قصيرة

أصطلاء

عبدالرحمن الربيعي

-١-

صرخ في وجهها:

-ماذا تريدين مني؟ اتركيني اهدأ لحظة.

وأجابته:

-أريدك أن تنهض بحملك كزوج.

-وماذا أفعل لك حتى أنهض بحملي هذا؟

-شاركني في همومي، اسألني عن حاجتي، خذ أطفالك ونزّههم، افعل شيئاً يجعلني أحس بوجودك معي في هذا البيت.

لم يجد في نفسه الرغبة لمواصلة مثل هذا الحديث. أطبق الباب وراءه وارتمى في الشارع.

-٢-

قطع حاتم في طريقه مجموعة من البيوت الحكومية المتشابهة حيث الغرف الواطئة والأسيجة التي تتقدم البيوت وقد تعالت منها أشجار النخل والبرتقال.

وكان الصبية يملأون الشارع ضجيجاً كمثل عادتهم في مثل هذا الوقت حيث ينسلّون للعب الكرة تاركين وراءهم أسرهم الغاطّة في قيلولة الظهيرة.

وكانوا قد توزعوا على فريقين ومضوا في اللعب. ولمح ابنه الكبير بينهم لكنه لم يعره اهتماماً، ولم يحتجّ على وجوده في مثل هذا الجو الساخن مخافة أن تصرعه ضربة شمس، وآنذاك سيفتح له باب جديد لمداواته والدوران به على عيادات الأطباء.

حثّ خطاه وكان في ذهنه مكان واحد هو المقهى، حيث يندسّ في صخبه ليلعب الطاولة أو الدومينو مع أصحابه.

نظر في ساعته ثم حثّ خطاه، لابد أنهم قد افتقدوه الآن، وقد يتساءلون عن السبب الذي أخّره، وسيحزرون انها امرأته بلا شك، فهذا مايحدث لهم هم على الدوام. لابد وأن يجدن عذراً يُبقين رِجالهنّ في البيوت، وكم تكبر فرحتهن عندما ينجحن في ذلك.

-٣-

ليلعبوا الكرة أو أية لعبة أخرى تبتدعها عقولهم الشابة فهم يريدون أن يعيشوا صباهم ويملأوا دقائقهم بفعل. لقد كنت مثلهم يوماً أجمع أقراني لنلعب الكرة أو الكعاب. وقد برّزت في كرة القدم. كنت أطلق ساقيّ المخيفتين فتمضيان مسرعتين كساقيْ ظبي مطارد. وكانت الكرة معي غالباً ولن أهدأ مالم أزرعها في الهدف ليتعالى التصفيق، أما أفراد الفريق الخصم فكانوا يتأملون حجمي الضامر بفضول، وقد سمعت أحدهم يقول:

-لماذا لاتكسرون ساقه؟ انه صغير كجرذ، ولكن الكرة لن تذهب بعيداً عنه، واذا أمسك بها فلابد أن يقودها الى هدفها، دعونا نحاصره ونلقنّه درساً.

وتلقفتني ساحات اللعب، وتنقلت بين الفرق، من فريق المحلة الى فريق المدرسة وبعد ذلك الى منتخب المدينة وهكذا. وكنت دائماً أنحف اللاعبين وأضألهم حجماً، ولكن الويل لهم ان أمسكت بالكرة، سأحيلهم الى فِيَلة تنوء بخراطيمها الطويلة، وأهرول أمامهم كظبي أنوف وهم يدبّون خلفي لاهثين.

-٤-

كانت الدنيا جميلة مثل العوم في الأنهار الهادئة أيام الصيف اللاهبة، نغرس أجسادنا البكر ونتحرك لنشق الأمواج الناعمة فتنبض قلوبنا بذلك الفرح الفقيد، من يعيد لي تلك الأيام؟ سأعطيه عنقي فداء بدل أن أكون هكذا مشدوداً الى امرأة شعثاء الشعر، الى أولاد وبيت وخبز وسكر ودائنين. في وجهي بقية من ذلك العنفوان الأول وفي عينيّ الكثير من البريق الذي لم تستطع الحياة ولا الهموم أن تسلباه منها. وبهذا الوجه والشعر الأشيب المنسدل على الجبين اقتنصتها، جعلتها تحرن عن المضي الى أية زاوية أخرى. جعلتها تراوح لتبقى معي، وعندما أحدثها أو

أسلّمها معاملة أرى في وجهها تلك البسمة الصافية التي ندر أن أجد شبيهاً لها في وجه زوجتي الشعثاء الغارقة بروائح الطبخ ومشاكل الأولاد وثيابهم المتسخة، الغارقة بمشاكلي أنا المتوحد الملعون رغم الأمان البيتي الذي يلفني.

-٥-

مضى حاتم في طريقه. وكان يتوقف بين فترة وأخرى ليصافح أحد معارفه المارّين، سؤال عن الصحة وآخر عن الأحوال ثم كلمة شكر لله، بعد ذلك تأخذهم الدروب حيث تجمعات الصبية وعربات الباعة ونداءاتهم ذات الرنين.

من جاءبك وغرسك في طريقي؟ من دلّك علي؟ ألا تعرفين أنني رجل منذور للتعب والضنك؛ أقود عائلة كبيرة وأحمل لها الخبز والخضار والحليب وأوزع راتبي الشهري الى أبواب؛ ألا تعرفين هذا؛ وفوق ذلك ماالذي ستجدينه عندي؛ وماالذي أقدمه لك؛ لقد أمّتني تلك المرأة الشعثاء؛ أخذت مني كل شيء. من كان يتصور أنها ستكون هكذا؛ قاسية، عنيدة، عامرة بروائح الطبخ ولسانها يلسع كالسكين المحمي على النار؟

يوم رأيتها كانت غير هذا، كانت سمراء خجولة، طوال ساعتين لم تجرؤ وترفع عينيها لتصافحا عينيّ. كانت يداها تعبثان بأطراف جديلتيها الطويلتين المستقرتين في حضنها، وتداعبان الشريط الوردي الذي شد في طرف كل جديلة. يومها قلت لأختي:

-هذه فتاتي التي أبحث عنها يا هناء.
-ولكنها صغيرة!
-أبداً. انني أكبرها بخمسة أعوام على الأكثر.
ونطقت أمي رحمها الله معلقة:
-البنت سرعان ما تشبّ، لاتخافي.

وبعد يومين من هذا الحوار حملت أمي حالها وراحت الى بيت ذويها وتمت الخطوبة وبعدها الزواج، ثم جاء الأولاد والمشاكل والديون. تخليت عن لعب الكرة وانصرفت لحياتي حيث البحث عن لقمة الخبز لأعالة هذه الأسرة التي بدأت تكبر تدريجياً، وعرفني بائعو الخضار والخبازون والقصابون وباعة الحليب والجبنة والفواكه و.... وهكذا.

-٦-

مرّ حاتم بتجمع صبيان كانوا يلعبون الكرة ويتصايحون بأصواتهم الناعمة. مرق من أمامهم وأخذ يحث الخطى مبتعداً عنهم هو وخواطره، ولكنه هب فجأة على الكرة وهي تضربه على ظهره ضربة كادت أن تقطع أنفاسه. فالتفت ناقمًا ولكنه لم يطلق أية شتيمة بل خلع سترته وراح ينفض تراب الكرة الذي علق بها فيما انفجر الصبية ضاحكين.

هرول أحدهم باتجاهه وقال له:
-عمو العفو والله لم أقصد هذا!

ابتسم في وجهه باشاً وقال:
-لاتهتم، هذه مسألة بسيطة.

لقد كان يفعل مثلهم يوم كان يتدرب مع أقرانه، ولولا ذلك لما استطاع أن يكون عضواً في منتخب المدينة.

لبس سترته وانسرب في الطريق.

-٧-

لقد وجدها أمامه يوماً. كانت رفيقته في العمل. قالت له مرة وهي تقرأ عينيه:

-لقد سمعت عنك الكثير، وكنت أتابع مبارياتك من شاشة التلفزيون

-أوه، كان هذا في الماضي، أما اليوم فقد شبنا.
-أبداً، ما زلت فتياً.
-لاتمليئني بثقة باطلة، الأولاد سلبوا مني كل شيء مما جعلني أتقاعد عن اللعب مبكراً.
-أقسم انك تبدو أفتى من لاعبي اليوم.

ضحك في قرارته. هاهي امرأة تخرج من بين الصفوف لتمدّه بدماء جديدة. انها فتية، باسقة، شعرها القصير يلتمع بسواده الفاحم، والعطر الذي خضبت به وجهها وثيابها يحيط بها ويغطي المساحة التي يخطر فيها جسدها. أين هذه المرأة من تلك التي خلفها في البيت؛ تلك الشعثاء السليطة؛ ما أجملها؛ انها رصاصة الرحمة التي جاءته لتكون المحفز الأخضر له في هذا البور الشاسع.

-٨-

يسرع في خطواته وهو يتأمل ساعته، يدس يديه في جيبي بنطاله، ثم يصفر بلحن خفيف يغتسل فيه من كل أتعابه الرابضة على صدره، ويحاول أن يقنع نفسه بأن فرصاً كثيرة مازالت أمامه، وأن البسمة الصافية مفتاحه لتلك الجنان. أما تلك المرأة الشعثاء فقدره الذي يجب أن يثور عليه، أن يندد به. والمهم الآن أن تنهب قدماه الكرة من ملعبها لتسجلا اصابة جديدة في هدفها غير البعيد.

-٩-

أخذ الكرة وبدأ هجومه.

- بيروت -

الاغتيال

عَبدالكريم النّاعِم

من أيِ نافذة تجيءُ الطلقَةُ الأولى، الأخيرةُ،

ليس يدري.

* * *

منذُ أن أشهَرَهُ الموجُ على البرِّ،
وأعيَتْهُ الصحارى، والغيومُ،
وأغلقَتْ أحداقَها الأشجارُ،
واكتستِ «المنابر»، و «العنابر»،
منذ أن جاءَ الرجالُ الكاذبونَ الى الصدارةِ،
منذ أن مدَّ الخرابُ موائدَ الترفِ المُذِلِّ..
تراجعتْ أحلامُهُ الغرقى الى حدِّ الجفافِ،
تلقَّفَتْهُ الكأسُ، والحزنُ المعتّقُ، والرجالُ الطيبونَ،
الفقراءُ البائسونَ،
وصار حلماً،
صار ذاكرةً،
تَبَرْزَخَ بين حدِّ النارِ، والعشب القتيلْ.
عيناهُ مطفأتانِ الا من شواطئِهِ التي تمتد بين الحلمِ والحلمِ الجميلْ.

* * *

من أي نافذةٍ تجيءُ الطلقةُ الأولى، الحقودةُ ؟
وهو لايدري لماذا يطلقونَ النارَ،
لايدري لماذا يتركُ الربيع البراءَةَ طُعْمَةً لرصاصهمْ،
أعياهُ أن يدري فأحكَمَتِ الجراحُ دماءَها،
«لو كنتُ أقترفُ العداوةَ ما حزنتُ،
لو انني...»
فجَأتْهُ في الرأسِ المُكهربِ طلقةٌ فانهارَ يحلمُ
بالطفولةِ، والبرارى...

* * *

من أي نافذةٍ تجيءُ الطلقة الأولى، الأخيرةُ..؟
(مرتين الحربُ ألقتْه الى الجرحِ الكبيرِ،
وكان ثالثةً على «الجولان»، يرسم حلمه بالنارِ،
والجسدِ المخضّبِ بالترابِ، وبالنصاعةِ،
....
ودّعتْهُ ابنتهُ باللثغةِ،
الجوريُّ آثَرَ أن يضجَّ بعطرهِ الطفليِّ،
زوجَتهُ تلقّتْ مقلتيهِ بابتسامتها، فلوّحَ مشرقاً،
ثقبتْه عشرُ قبل أن ينسى ابتسامتَها،

فرفرفَ فوق تلّ «أبي الندى»...)

* * *

من أي نافذة تجيء الطلقةُ الأولى، الأخيرةُ،
من هنا..
من فوق..
من سيارةٍ..
من خلف زاويةٍ..،
لانك من «قبيلة» ذاك أو هذا تموتُ!!
القتلُ في كل الشوارعِ،
لستَ تدري أيّ يوم يقتلونَكَ،
كلُّ أيامِ الفصولِ مليئةٌ بالقتلِ،
لاتدري أترجعُ حين تخرجُ أم تعودُ جنازةً
مدروزةً بالفوهاتِ الطائفيهْ
انهُ القتلُ الزنيمُ على «الهويّهْ».

* * *

من أي نافذة تجيء الطلقة الأولى، الأخيرةُ،؟!
يا «عنود» تعبتُ من وحش التربّصِ،
كيف يأتي؟
كيف يخطو؟
كيف ينظرُ باتجاهي حاقداً؟
شحنوهُ حتى أقنعوه بأن قتلي سوف يمنحه
جنان الخلدِ،
هل ربٌّ يضمّ الى الجنان القاتلينَ؟
وكيف يعبر بالدم المسفوح مستَلَبُ الارادةِ، قاتلٌ؟!
حقنوهُ،
أمريكاعلى كتفيهِ،
تبدأ بالخيولِ،
«لو أنني ممن تبحبحَ «بالعمولةِ»و«العمالة» ما جزعتُ،
لأنني من زبدةِ الفقراءِ أُقتَلُ،
حين قلت: الحرب ساريتي،
وأهلي البائسون...
رَصِدْتُ حتى الطلقةِ الأولى، الأخيرةِ».
يا «عنود» كفرتُ بالوطنِ الذي يمضي على مدّ اغتيال الأبرياءِ،
كفرت بالأسماءِ، والأشياءِ لاتعطي دلالتَها، كما الأنهار تنحبُ
في السباخِ،
وقلت: لاأعطي عدوّي فرصةً،
وحدستُ اني حين أكتبُ قد تكونُ وصيتي الأولى، الأخيرةَ،
قلت: يأتي من يميط الوحلَ عن وجه البراءةِ،
قلت: اني لا أحبّ القتل باسمِ «المذهبيةِ»، و«الطوائف»،
لو يكون القتل باسم الجائعينَ لما وقفتُ،
وكنتُ أحتملُ الدَّمَ المهدورَ باسم المالِ مسروقاً
من الزادِ القليلِ،
وكنت أحتملُ الدمَ الراسي على «التهريب»، و«التضليلِ»؛
أحتملُ انتضاءَ السيفِ في وجهِ الفسادِ الكَلِبِ،
أقرأُ في الغواشي سورة «الاخلاص»،
أصرخ: يا «عنود» الى متى؟
قلبي تفطّر،
ثم أفطنُ أنني مازلت أبحثُ عن خطوط الطول والعرضِ
التي عبّأتُها بدم القضيه
فأرى البلاد سبيّةً،
والقتل مبدؤه الهويه

* * *

خبّأتُ إسمَكِ في الخلايا، قلت تأتي في المساءْ
وشربتُ حتى صرتُ طيفاً يستبدُّ به الضياءْ
وحزنتُ حتى صرتُ خارجَ دارةَ الحزنِ البكاءْ
ووقفتُ أنتظرُ ابتداءً ليس يعرفهُ ابتداءْ
متوحّداً بين الجريمة، والجريرة، والبلاءْ
عيناكِ في زمنِ التخوّفِ، والترقب، والقضاء:
حلمي الحزينُ، المستباحُ، وما تَبقّى من رجاءْ
فتوحّدي بدمي الطهور،
قُتلتُ قبلُ، وسوف أقتلُ،
انهم يتربّصون،
وسوف أُصرَعُ في العشيةِ،
فافتحي عينيك للفجر الذي يأتيك من رَهَقِ الدماءْ
اني افتتحتُ العمرَ بالفقر الجليلِ،
وطار بي الشعرُ الأصيلُ،
وأسلمَتْني من أحبُ لكلِّ جارحةٍ، وغاشيةٍ،
وأُبْعَثُ ذاتَ صبحٍ،
ثم أخرجُ من دمي حَسَكاً، نصالاً،
انني اللحمُ المسمّمُ،
فاكتبي بدمي المبرّأ:

«مات ظلماً»



في تلك الليلة بزغ القمر يفرش ضوءه الشاحب فوق الجزيرة وسط النيل، وفوق القرى المتناثرة على الضفة الشرقية للنهر، قرب معابد نفرتيتي واخناتون وماكينة ضخ المياه الأهلية الوحيدة.

يفرش ضوءه الحزين فوق الخضرة والطين والرمال.. والصخر والبيوت الواطية.. فوق الوجوه الكالحة المصفرة وقطعان الماعز والعجفاء الرابضة كعلامة على الطريق.. فوق المواشي والطيور والأطفال والكلاب الضالة.. والبنادق، والنسوة والبنات والصبيان.. وهمس اعواد الذرة في حوارها الأصم مع ريح الجبل الصيفية.

يفرش ضوءه المريض باتجاه الاتساع الجنوبي للقرية والكائن بين الجمعية الزراعية والوحدة الصحية. البنايتان الوحيدتان المبنيتان بالطوب الأحمر والطلاء الجيري.. فقط نقطة البوليس تشاركهما هذه الميزة.

في زيّه الكاكي المعفر بغبار قطار الصعيد القاسي توقف أمامي قائلاً:

ـشوف يا دكتور.. أنا عارف ان الطريق للجزيرة وعرة لكن أختي تعبانة.. معي تصريح بـ٢٤ ساعة. أخذته بالعافية من البيك الضابط.... ممكن ترافقني؟!

ـ....

ـما تحمل هَمّ يا دكتور. الحمارة موجودة تركبها لحدّ البحر وهناك نكمل...

امتطيت ظهر الحمارة، تلفحني نسمات الصيف الباردة. كان (ابراهيم) يقود الحمارة من الأمام. يتقافز بحذائه العسكري الضخم. يضربها على عنقها تارة، ويلكزها في مؤخرتها تارة أخرى. يتبعه زوج أخته وأخوه حافيين، تغوص اقدامهما في الوحل؛ فتعطي فورتها لبرودة الطين، يتناثر رذاذ مياه الريّ على سيقان الحمارة.. فتجري.

عند النهر توقفت الحمارة ونادى ابراهيم من الفضاء الحالك الظلمة: ـعمّ عبد البديع.. عمّ عبد البديع!!

من قلب الجزيرة المنحوتة من الظلام يندفع صوت واهن يرد بالإيجاب ـ دون أن ترى ـ تضرب صفحة النهر مجاذيف القارب مندفعة من الصمت... حتى الضفة الأخرى يقف عم عبد البديع. قصير القامة. مهلهل الثياب. حافي القدمين. يجري إليّ مصافحاً. نركب القارب جميعاً. بالحمارة الساكنة. ولكن يأبى القارب أن يسير.

وغطس الرجل بملابسه تحت القارب وكان ظهره تحته مباشرة. عبر النهر وبعرضه، مشى على القاع القريب غائصا تتلألأ قطرات النهر من وجهه.. تلمع من وجه القمر الصامت.

ـالتعب يهون يا طبيب. لكن المهم يشفى المريض!

ومضى ركبنا وسط منحدرات الجزيرة الطينية. فوق القنوات والجداول. يحكى إبراهيم عن المعسكر وطبيب الوحدة العسكرية والشمس الحامية الوطأة. التعيين الغذائي... والتدريب.

* * *

عند كوخ من البوص، قائم في نهاية الأرض المزروعة وسط النهر، وعند بداية المنطقة الرملية التي تشبه إلى حد كبير شواطىء المصيف.

راقدة على ظهرها على الأرض.

في غيبوبة الحمّى المرتفعة جداً.

تفيق للحظات.

تعي من حولها وتنادي بلهفة:

ـ خوي.. براهيم.. جيت؟؟!

لم يردّ وانما نظر إليّ.

المرأة الراقدة تتفصد عرقاً.

ترفض أن أكشف عنها بمنطقة الولادة.

تسأل الإذن من أخيها.

زوجها مسلوب التعبير. واجم. صامت.

العرق أحمر بلون الطمي.

ولدت أول أمس.

ولّدتها القابلة القانونية (تفيدة). قالت إن الوليد كان وضعه سيئاً وان ثمة جروحاً نجمت عن الولادة داوتها تفيدة بتراب الفرن.

تشحب الوالدة مع بطء تنفسها اللاهث.

تتدرج رؤى النهر والقتال والقمر والحمارة والزرع الأخضر في لحظة ل.

تراب الفرن.

تصريح الجيش.

[حمى نفاس وتقيّح تناسلي حادّ]

ينظر إليّ الزوج وابراهيم. يتصببان عرقا. يرتعشان. يسألان في صوت واحد:

هتعيش!

ربنا يسهّل.

يجفف ابراهيم عرقه. يحدق في أخته ويتمتم:

ـ اذا تخلفت عن موعد التصريح. فلن ترحمني الشرطة العسكرية.

* * *

بعد اسعاف (أم الخير) جلسنا فوق طبلية العشاء على حافة النهر. قال الأب العجوز مبتسما:

ي الصيف يجيء (كمال بك) ل هنا مع زوجته اللي بتقرف م الفلاحين، معاهم شمسية ومسجل وأغاني..

شربت الشاي الأسود في صمت.

تناثرت قطع الطين الأحمر على سيقان الحمارة.

انحنى ظهر عم عبد البديع وهو يغوص حاملاً القارب بما فيه فوق ظهره.

قامت أم الخير مع وليدها لتسجل اسمها برعاية الأمومة والطفولة بالوحدة الصحية. سألت الست سيادة عن سبب حزنها وشحوبها فردّت:

ـزوجي غاب في الاستدعاء الأخير.

ـربنا يستر.

ـالحرب قامت.

ـاللحمة تمنها زاد.

ـالصراف منتظر عند البيك الكبير.

ـسيّد أبو عبد الله شتم الحكومة اليوم..

ـفوزي افندي الميكانيكي الفني والعمال والخفر عملوا اضراب ف الصحرا لزيادة الأجور. المسكن وقف. والأرض عطشانة.. والزرع هيموت..

* * *

يجري من عند الضفة الشرقية للنهر. من فوق ظهر المركب الذي رسا لتوّه. يجري عبد الرسول مسئول الدفاع المدني، وجهه متغضن وملامحه حزينة. يصافح الحاج قائلاً:

ـالبقية ف حياتك يا حاج! ابراهيم مات شهيد..

يا بوي.. يا خوي..

وقفت القرية كلها. صغارها وكبارها. رجالها ونساؤها.

العمدة والصول وشيخ الخفر والطبيب وناس من الحكومة.... ودفنوا جثة ابراهيم.

في الصباح الباكر مشت النسوة بملابسهن السوداء في صف طويل طويل..

ينتحبن ويولولن بنغم ممطوط غير مفهوم..

يشق الجبل نصفين..

صلوّا صلاة الشهداء.

كبّروا وهمهموا...

....

دسّ الأب العجوز شهادة وفاة ولده في جيبه ملتاعا:

ـعيلة كمال بك مش هتحضر السنة دي للجزيرة. قالوا فتحوالهم شاليهات السويس.. والسفن كلها عم بتمرّ..... حتى بتاع

اليهود..

انكسرت زجاجة لمبة الغاز.

هبت رياح الخماسين، تقذف بالرمل الأحمر الأصفر في العيون.. فتحمرّ وتدمع وتغشى..

* * *

غنىّ الأولاد في المساحة المتسعة بين الوحدة الصحية والجمعية الزراعية.

«الفلاّحين

بيغيّروا الكتاني بالكاكي

ويغيرّوا الكاكي بتوب الدم

وبيزرعوك يا قطن ويّا السناكي

وبيزرعوك يا قمح سارية علم

وبيدخلوك يا حرب فحم الحريقة

وبيزرعوك يا مصر شمس الحقيقة»

شمس الصعيد الحامية الملتهبة المخضبة بدماء الشهداء..

شهداء عصارة القصب وترعة الحكومة ووابور البحر المجرم...

توقف (اللنش) الكهربي الفخم الملون ذو الموتور الهائل بجوار قارب عم عبد البديع المريض المرتعش، وبجوار المعدّية المشروخة والتي يركبها سكان ثلاث قرى.

هبط منه الشيخ بركات مسئول الاتحاد الاشتراكي والسوّاح الأمريكان

جمع الأولاد الطين في حجورهم المهلهلة.

جروا حفاة متشققي الأقدام، كالحي الوجوه، يقذفون السوّاح البيض الحمر الوجوه بالطوب، ينهرهم الشيخ بركات. يعودون. يختبئون بين أعواد الذرة في همسها الفج مع ريح الجبل.

(الخواجة فلس.. من أكل المدمس)

....

خرجت أم الخير وبهجة وسليمة يتفرجون على الخواجات. وقفوا..

سدّوا عنهم عين الشمس.

قالت الحاجة سليمة الشمطاء الطيبة بصوت عال:

ـيا ولاد ال.... المدمس غالي..

بالكوم عند كمال افندي..

الخواجات ما يا كلهوش.

الخواجات ما يفلسوش واصل.

ما يفلسوش.

....

ذبح كمال بيك العجل الصغير. وبعض أزواج الحمام. ودعاهم لتشريف قبور الأجداد. نفرتيتي واخناتون.. وآخرون لا نعلمهم. الله يعلمهم.. وما تخفي الصدور.

القاهرة

المُنْـــتَظِـرَة

عـيسى حسَن الياسري

«إلى حسن العاني»

«١»

يا ضفةً . .
تقربُ كلما نأتْ عن ساعد النهر . . وسقف حلمهِ الطويلْ
فربما ينسىٰ خطاهُ
واصطفاق موجهِ
وربما ينسى اغتسالَ القمر العاشق في مياههِ . . عند انتصاف الليلْ
فأنت وحدكِ التي يذكرُ مذ تخرَّبتْ ذاكرة الفصول
ومنذ أن أودعني اسمكِ ذاتَ ليلةٍ
صرتُ أنا النهر الذي يطعن جرفه حباً
وصرتِ أنتِ غائبي
وموتيَ الجميلْ.

(٢)

كم ليلةً شهدتُ موتي
واحتفلتُ فيه صامتاً
وعندما ينتفض النهارْ
أشقّ عني كفن احتضاري فيكِ يا غائبتي
فأنت وحدكِ الحضور إذ يغادر الجميعْ
ذاكرتي . . ويهطل الغبارْ.

(٣)

للبكاء أشجار
تبلّ من يركض نحو ظلّها . .
وللحزن تكاثفُ الضبابْ
وأنت تلك الغابةُ البعيدهْ
تمنحنا الغربة . . والموتَ . .
ولا تمنحنا الإيابْ.

(٤)

«السيد الوحيدْ
حبـكِ
والموتُ على أرصفة
الجليدْ . . »

(٥)

قبل أن يمسَّني حبكِ
كان لي شموخ النخلِ
إذ ينهمر الليل على جذوعه العتيقهْ
وكان لي احتمال القدم التي يؤاخي الجرح ما بين . .
حجارة الارضِ
وما بين شقوقها العميقهْ

(٦)

أتركي لي شارةً
تدلّني عليكِ،
أو تفتح حضنَ القبرْ
فالرعاةُ يهربونَ مني -كنتُ منهم-
والذي «اصطفيته خلاً»
طوته امرأةُ
أكان الموتُ أنثىٰ؟ . . .
تخلع الثيابَ
ثم تغوينا
وحينما نهمُّ في عناقها تصيرُ طائراً
لا يختفي . .
ولا يحطّ فوق غصن
العمـرْ

(٧)

إنه المساءُ
فالليل طويل في نهاية الأرض . .
وثلجـيٌّ
وقد أدركني التعبْ
فلا «سيدةُ الحانةِ» تفتحُ الأبواب.
أو تقلّني السفينهْ
السيّد الطوفان»
أو
ممالك
القصبْ.

الذي يموت من أجل الإنسان يعيش إلى الأبد...

فارس غلوب

سبارتاكوس

لانني كنت عبدا حطم سلاسله

ولان دموعي كانت حوامض تصهر القيود عن معاصم اخواني

ولانني نقشت على وجه روما الهولة

كلمات الامل والمحبة والحرية

ولأنني أضرمت نارا لا يمكن اطفاؤها.

سمّروني على خشبة

بجانب الطريق المؤدي الى روما

والآن يرتعش الرجال

حين يمرون بجثتي وهي ملتحمة بالخشب

وعيناي قد نقرتهما الغربان.

ولكنني لا زلت حيا . . .

جعفر الطيار

ارتجف العالم

امام ضجيج ذلك الجيش الرهيب

وفي اللحظة التي هاجَمت فيها فئتنا القليلة

ذلك الجيش الحديدي

كنت اكره الظلم اكثر من كرهي للموت

وتشبثت جدعتا ذراعيّ النازفتان برايتنا

ورفعتها عاليا الى السماء كي يراها اهل الارض قاطبة

شرّحت السيوف جسدي قطعة قطعة

ولكنني لا زلت حيا

ضحايا الحروب الصليبية

كانت الدماء تسيل نهراً في القدس

تطفو على سطحه جثث النساء والاطفال

مزقتني الوحوش الآتون من الغرب

يصيحون والدم يقطر من انيابهم

واحتفلوا بآلامي

ولكنني لا زلت حية . . .

نات تورنر

ألَمْ تسمع صرختنا المرة

صرخة الالم الذي رفض الخضوع لمزيد من الالم

صرخة ملايين من الجثث السوداء المستنفدة المجوّعة

التي ذبحت او اهلكها كدح شاق لا يطاق

ليسمن اولئك الذين لاحقّ لهم في الحياة

ولأن جلدي اسود

تجرأت على تمزيق اجساد معذّبينا بيديّ العزلاوين

ذُبحت ايضا

ذَبحني معتوهون احط ما بالبشر يرتدون ثياب الاشباح.

يشنقون اخواني بالآلاف على الاشجار

ولكنني لا زلت حيا

المسيرة الطويلة

في ظلال الجبال وعبر صفوف الاشجار

التي بعثت بغصونها عاليا لتغير شكل السماء

عبر البيداء المغبرة والانهر الصاخبة

مشينا وبجانب الطريق الذي لم يرحم

سقطنا الواحد تلو الآخر

جثثا تشبثت حركاتها الاخيرةبخيوط الفجر

لنصنع بايدينا المرهفة شروقا

ومت مرارا وتكرارا كي نتقدم

ولكنني ما زلت حيا

عبد الرحيم محمود

طالما انتظرت هذه اللحظة

التي من اجلها ولدت وتنفست في كل دقيقة من عمري

وانتظرت فرحة نصري في النار

والآن ترقد جثتي التي مزقتها الشظايا

في ارض فلسطين التي منحتني الحياة

في كفن منسوج من بذلتي ودمي

ومن كل قطرة دم سقطت على ترابي

تنبت شجرة لتحيي الارض من جديد

يعتقدون أنهم قتلوني بقطعة معدن ؟!

ولكنني لا زلت حيا

مالكولم اكس

كنت شرارة

اشعلت في اسى شعب

سلخه الاحتكاك بالسلاسل

شرارة ولدت في بحر الليل البائس

ولكنني مددت يدي لاعانق الشمس

فارتجف اعداء النور خوفا
لما رأوا اللهيب الآتي من عذابنا
ولاخماد كلماتي المشتعلة
اطلقوا عليّ النار
ولكنني لا زلت حيا

غيفارا

في عمق الارض
احيا عرقه التراب
ولكن حياته موت
فكلما حفر محراثه لاستخراج الحياة من التراب
يحفر فولاذ الظالم ليدخل الموت في جلده
انه اخي الفلاح
ومن اجله تخليت عن عيش الرفاه
لأنضم الى بحثه عن الحياة
انصبّت الطلقة تلو الطلقة في جسمي
ولكنني لا زلت حيا

الشعب الفيتنامي

اعتقدوا ، لاننا شعب لطيف وصابر
أن من السهل ابادتنا
فاطلقوا علينا عنف كراهيتهم
وبايدينا حطمنا قوتهم
ان نسمة تشبثنا بالحياة
قد جعلت طغيانهم ينهار
ان لطفنا هذا يعطينا حبا اعظم للحياة
ان صبرنا يحول غضبنا الى عاصفة .
ذات جمال معدني متوهج
واحرق جسدي اربعة ملايين مرة
وسمم بالغاز ومزقته القنابل الانشطارية .
ولكنني لا زلت حيا

الفدائي الفلسطيني

ولدت من رحم الحرب
وكانت امي ترقد، وجسمها ممزق
امي فلسطين التي غمرت دماؤ ها
وعيي في لحظاتي الاولى
كنت طفلا لم يسمح له بالبكاء
فولدت بعينين من الفولاذ وروح من الفولاذ وجسد من الفولاذ
وبين الوحل والخيام وانين الميتين
لم يكن لدي دموع
ثم عبرت نهر املي
ولمست مرة اخرى تراب حياة امي
وحملت في يدي بندقية لأستعيد النهار
لاضع دمي على الارض هبةً
ولامزج جسدي بتراب الأم
بابتهاج استقبلني ترابي التواق
وشق الوحوش الذي ذبحوا فلسطين
شقوا جسدي برصاصهم الاحمق
ولكنني لا زلت حيا

***

في كل بلد وفي كل زمن
قاتلت لاصعد الى النور
وكلما قتلوني
كلما اصبحت حيا
وفي كل ليلة تلمست فيها عبر آلامي لامسك بسلاحي
كان وميض سيفي او لهيب بندقيتي
بصيص نور لنهار اكثر لمعانا
وبدأب وسرور
قذفت بدمي في وجه الطغيان
وأضرمت نارا في قلبي ويدي
ليحيا الانسان

فارس غلوب

فارس غلوب

هذه قصائد من الشاعر الصحفي ، المستشرق فارس باجوت غلوب، ابن الجنرال غلوب باشا، الذي كان قائدا للجيش الأردني في حرب ال ٤٨ وقبل وبعد، حتى تم طرده من الأردن بعد الانتفاضات المتواصلة.

ولد فارس في القدس ، عام ١٩٣٩بريطاني الجنسية، عاش في الأردن فترة طويلة ، الآن يعيش في لبنان، مراسلا لبعض الصحف البريطانية . . وهو يكتب للصحف اللبنانية والفلسطينية.

له الكتب التالية:

- القضية الفلسطينية والقانون الدولي.
- الصهيونية هل هي عنصرية
- علاقات الصهيونية مع المانيا النازية

وهذه الكتب موضوعة بالانكليزية، وقد صدرت عن مركز الابحاث الفلسطيني.

مترجم:

- **نجوم في سماء فلسطين مجموعة قصصية قصيرة فلسطينية الى الانكليزية، وقد نقلت القصص المترجمة الى عدد من اللغات العالمية . عن اللغة الانكليزية ،**
- البسادات من الفاشية إلى الصهيونية.

يكتب شعره بالانكليزية، وهذه القصائد ترجمها بنفسه إشارات.

جيفارا: هو أحد ابطال زماننا ، والقائد اللامع مع رفيقه كاسترو في الثورة الكوبية،

عبد الرحيم محمود: هو الشاعر الفلسطيني الشهيد الذي قال:

سأحمل روحي على راحتي	**والقي بها في مهاوي الردى**
فإما حياة تسر الصديق	**وإما ممات يغيظ العدا**

استشهد عام ١٩٤٨ في معركة الشجرة، وهو يقود المعركة في وجه قوات العصابات الصهيونية.

مالكولم اكس:

هو المناضل الزنجي الذي اغتالته اجهزة السي آي ايه .

جعفر الطيار:

هو الصحابي الذي استشهد في معركة مؤته وهو يحمل الراية (ببقايا) يديه ، بعد أن فقدها في المعركة . . وسقط . . ولم تسقط الراية.

سبارتاكوس: هو قائد ثورة العبيد المصارعين ضد روما، واحد الاشتراكيين البدائيين، كتب عنه هوارد فاست ، الروائي الاميركي المرتد ، روايته الشهيرة سبارتاكوس، والتي حولت الى فيلم عالمي عرض في دمشق وبيروت وعدد من العواصم العربية في الستينات.

نات تورنر: مناضل زنجي اخر افريقي قتله البيض بسبب تمرده وعصيانه وعدم خضوعه.

الأنسحيوان

محمود البكر

خلعت قميصي وألقيته على كتفي، وما لبثت أن خلعت حذائي وقرنته وألقيته على كتفي ومضيت أتسكع ـ التسكع من هواياتي المفضلة، فأنا متعدد الهوايات.فمن هواياتي مثلا: الطعام إن وجد، والنوم إن استطعت ـ تخطيت أغلب الحدود بطرقي الخاصة ـ من تحت الأسلاك، مع المجارير، فوق ا ـ ال. . . ـ

في منطقة نائية من المدينة، شيء ما لفت انتباهي. بناء كبير. سيارات فخمة سوداء، بيضاء، زرقاء. جنود مهندمون. أوسمة. سيوف. بنادق ـ بعضهم تسلّح بقرون الثيران ـ دقات طبول. موسيقا حالمة. قلت «دعني أكسب الفرجة من هذه الدنيا الفاتنة» وهرعت راكضاً ـ أخْ. أخْ ـ خيزرانات وسياط الشرطة تناولتني قبل أن أصل. على أرجلي، رأسي، ظهري ـ يا للوقعة السوداء ـ حاولت الهرب.لم أعرف الطريق. حاولت الدخول.«ممنوع». بضعة قروش هي كل ما تبقى معي.احتضنت شرطياً ومددت يدي في جيبه «كلّها لكَ فقط دعني أتفرج» بحركة فنية دفعني إلى الداخل، فارتمى حذائي مكاني، وقفزتُ باتجاه أقرب كوّة يمكنني التسلل منها، قبل أن أختفي داخل المبنى ألقيت نظرة إلى الوراء ـ مسكين حذائي يجلدونه بالسياط والهراوات بدلاً عني. صبراً يا صديقي. غداً تُكْتَبُ في سجل الخالدين ـ ولما كان أمر الاعتقال قد صدر فوراً بحقي، فقد أخذوه مقيّداً ـ بدلاً عني ـ ليودعوه السجن. كدت أضحك إلا أنني كممت فمي حالاً: «لا تجلب البلاء الى نفسك» لكنني عدت الى الضحك وأنا أتصوره معلقاً على حبل المشنقة «رحمة الله عليك يا حذائي البريء المسكين».

قاعة كبيرة جداً، حشد كبير من الرجال، بعضهم أرخى لحيته: «هل هو مؤتمر قمـة عدم الانحياز؟ الأزياء والوجوه تشير إلى أنه مؤتمر أفروآسيوي» جلال غير عادي يخيّم على المكان حركات جادّة متأنية، كل وفد وضع علم بلاده على طاولته،رفعت رأسي، كدت أصفق: «الدول العربية في المقدمة» تقدّمت أكثر«الأمر هامّ وحقّ رأسي» أخذت أتلصص ـ التلصص من هواياتي. نسيت ان أقول ذلك ـ ماهذا؟ طاولة مستديرة فخمة، في الوسط، أُثْبِتَ فوقها عمود على شكل صليب، وقد سُتِرَ بقماش حريري. فجأة وقف أحد الرجال وقال: «باسم الحرية والعلم والإنسانية،باسم الشعب نبدأ البحث والعمل» تصفيق. أمسك بيده الستارة الخضراء وأزاحها. «ما هذا؟» رجل عار تماماً قد صُلب فوق الطاولة: «من يكون هذا المحكوم عليه؟» حاولت التعرّف .شعره يشير إلى أفريقيا. وجهه المعذّب يشير إلى أنه من بلاد السند ـ هند، أو ما جاورها، لسانه الذي لا يدخل في فمه، ولون عينيه المزدوج ـ أو قل المتناقض ـ وظهره المكسور، كلها تشير إلى أنه عربي.

إنهم علماء إذن .ولكن أيّ بحث يريدون؟ هذا عالم البيولوجيا ـ كما كُتب على صدره ـ يتقدم وينقر على رأس المصلوب بعصا ويقول: «رأس هذا الكائن غير مناسب، يجب أن يكون أصغر بكثير حتى يتناسب مع الأوضاع والقوانين السائدة».

وعقّب خبير بشؤون التغذية: «هذا صحيح. فرأس مثل هذا يوحي بأنه يفكر، والتفكير بحاجة إلى ملايين الحُريرات، والحريرات مصدرها البروتين والبروتين غير متوفر إلا بقدر، وهذا القدر يحتاجه أولاد الدولة. وهؤلاء العامة يزاحمون أولاد الدولة عليه. لذلك يجب أن تفصِّل له رأساً لا يحتاج إلى بروتين».

وأضاف عالم بشؤون الحيوان، وقد أمسك بيده مؤشراً وهو ينقر على ظهر المصلوب: «هذا الظهر غير مناسب. يجب أن يكون أعرض، وعموده الفقري أقوى وأطول ـ وكأنه نسي ـ آ. . واليدان يجب أن تكونا أطول وبشكل متناسب مع الأرجل، وبذلك يمكن تحويله إلى ذوات الأربع بسهولة عند الحاجة،وعندها يمكن أن يحمل أكثر من البغال، ويمتاز عن البغال والحمير والثيران بأنه بأمكانه أن يحمل الأثقال، ويُنزلها عن ظهره بمفرده ودون مساعده».

ارتفعت أيدي العلماء جميعاً بالتصفيق.

لكن خبيراً بشؤون تغذية الحيوان، تقدّم مضيفاً: «وهنا مشكلة غذائية كبرىٰ. فما هو الطعام المناسب لهذا الكائن الجديد؟ فهو يحتاج إلى كمية كبيرة من الطعام،وهذا يعني أنه سيحدث أزمة هائلة في الخبز ونحن نعاني من ذلك أصلاً». ـ ما الحل؟ هتف العلماء متسائلين. فقال الخبير الغذائي: «الحل الوحيد أن نطوّر جهازه الهضمي حتى يصبح ذا فعاليّة كبيرة، يمكّنه من هضم أي طعام ـ أو بكلام أدق، أي علف ـ يُقدم له، فعند تباشير أزمة الخبز يمكن أن يُقدَّم له عوضاً عن ذلك التبن والقش، وأوراق الأشجار والحشائش، وبذلك يمكن لأولاد الدولة التمتع بأشهى أنواع الخبز والبقلاوة، وبقية أنواع الحلويات اللذيذة دون مزاحم».

تصفيق حار، وابتسامات عريضة على وجوه العلماء الأكارم وم يتبادلون نظرات الإعجاب لهذا النصر العلمي العظيم، لكن السيكولوجي رفع يده قائلاً: ـ «نسيتم يا أصحابي أنه في هذه الحالة سيحتجّ ويتذمر، وقد تخرج جموعه بمظاهرة كاسحة تخرب كل شيء، ولما كان جلد هذا الكائن الجديد صفيقاً جداً، فإن هراوات أولاد الدولة لن تؤثر فيه وبذلك يهدّد الأمن».

ساد هرج ومرج. وقال أكثر من واحد: «صحيح.. صحيح. لكن ما الحل؟». فأجاب السيكولوجي: «الحل عندي أن تكون جملته العصبية غير حساسة. أن تكون صفيقة مثل جلده. يجب التركيز على مراكز الإحساس في الدماغ وطمسها، واجتثاثها، وعندها يكون هذا الكائن الجديد عديم الإحساس لا مبالياً، لا يعرف الغضب، ولا يبحث عن السعادة، ولا يسعى نحو الأفضل. وهذا هو الإنسان الأفضل في عالمنا نحن، وعندها نضمن لأولاد الدولة، السيادة والسعادة والرفاه».

عضضت على أسناني: «ملعون أيها السيكولوجي» تصفيق ـ ابتسامات رضى على الوجوه.. هذا عالم آخر يرفع يده قائلاً: «إن تسمية إنسان لهذا الكائن غير دقيقة، وغير علمية، وبعيدة عن الصحة؛ لذا أقترح أن نسميه «الإنسحيوان» ـ جميل.. جميل.. قال ذلك العلماء، بعد أن ران تصفيق، لكن خبيراً بالاقتصاد رفع يده وقال:

ـ اتفقنا أن هذا الإنسحيوان هو من ذوات الأربع ،وهذا يعني أنه بحاجة إلى زوجين من الأحذية وهذا سيكلفنا الكثير من المال إذا أردنا أن نلبس كل بني الإنسحيوان.

فرد عالم آخر: «أقترح أن يكون الأنسحيوان قابلاً للطي.. أعني إذا كان الحمل يستوجب المشي على أربع، أحنى ظهره وأنزل يديه، وبعد إنزال الحمل بإمكانه الإعتدال، ورفع قوائمه الأمامية، أو الخلفية ـ لا فرق ـ والاكتفاء بالمشي على رجلين اثنين»

صفّق العلماء لهذا الاقتراح، لكن الخبير الاقتصادي قال: «هذا جميل.. لكن ستبقى هناك نفقات كبيرة من جرّاء استعماله الحذاء».

فقال أحد العلماء بعد تفكير: «وجدتها»

ـ ماذا؟ (قال العلماء مستفسرين فقال):

ـ نتركه يسير حافياً بعد التعديل بشكل القدم، وعندها تتحول قدمه إلى منسم، ومع الزمن يصبح المنسم وراثياً».

صفق العلماء بحماس لهذه الفكرة معتبرينها نصراً علمياً أضيف إلى انتصاراتهم. لكن أحد العلماء رفع يده بوقار قائلاً:

ـ «إن المنسم لا يتناسب والإنسحيوان لأن أغلب بلادنا جبال ووعر ولم تعرف الطرق للآن، وفي مثل هذه التضاريس يكون الحافر هو الأنسب». «أولاد الـ.. يتفننون باختراع الأفكار الشريرة». ساد القاعة هرج بعد هذا النقد الذي وُجّه إلى «نظرية المنسم» حتى قطع أحدهم الضوضاء قائلا: ـ «هذا صحيح. فالحافر هو الأنسب للإنسحيوان».

لكن عالما آخر أخذ يمسح على لحيته المكفكفة الشقراء، فتنحنح فانتبه الكل ناحيته فقال: «الحمد لله الذي هدانا بعد جهد طويل.أما بعد أيها السادة المحترمون فالحافر هو الأنسب. هذا صحيح. لكن ألا ترون معي انه قد يؤذينا ـ نحن أولاد الدولة ـ إذا رَفَس؟».

ساد القاعة هرج مرة أخرى، وتبادلوا النظرات. لكن مروّض الوحش حسم الموقف بقوله: «مهلاً أيها السادة المحترمون. لا يهم إن كان حافزاًأو منسماًأو ظلفاً أو مخلباً أو مزيجاً من ذلك كأرجل السلحفاة، فإن ترويضه ليس مستحيلاً. اعتبروا هذه المسألة محلولة».

ـ أحسنت.. أحسنت. قال جمهرة العلماء، لكن خبيراً اقتصادياً رفع يده: اسمحوا لي أيها السادة أن أثير موضوعاً يمسّنا جميعاً، فالإنسان المعدل أو «الانسحيوان» المقترح سنستعمله كأداة انتاج، وجسمه الكبير وعمله الدؤوب سيتطلبان كمية كبيرة من القماش لكسوته، وهذه الكمية نحن بحاجة إلى تصديرها، فيجب أن تؤخذ هذه الناحية بعين الاعتبار»

ساد صمت مطبق.حتى رفع أحد العلماء يده:

ـ «أيها السادة المحترمون. إن الإنسحيوان الذي سيتم إنتاجه ـ بمساعدة الانتخاب العكسي ـ ذو جلد صفيق وهذا يعني أن إحساسه بالبرد سيكون أقل من إحساس الإنسان، ويمكن أن نعطيه بعض الهرمونات ذات الفعالية العالية في زيادة غزارة الشعر وطوله، ومع الزمن يصبح الأمر وراثياً، وكذلك يمكن أن تزاد الدهنيات في علفه وبذلك يكون الإنسحيوان بغنى عن اللباس تماماًوبذلك سنوفر مبالغ طائلة، يمكن أن يتبحبح من ورائها أولاد الدولة».

تصفيق لهذا النصر العلمي المبين. لكن السيكولوجي رفع يده: ـ هل نسيتم أيها السادة أن العوامل الجوية من برد وحرارة، و... ليست الدافع الوحيد لاتخاذ الإنسان اللباس، فهو يلبس الثياب لإخفاء بعض المواطن غير الجميلة في جسده، وقد يلبس ليزيد من محاسنه،وقد يلبس من قبيل العادة، فيجب أخذ العامل النفسي بالحسبان»

ـ ما العمل؟

قال ذلك البيولوجي. فأجاب السيكولوجي بهدوء:

ـ نصنع له ذيلاً.

نظر العلماء في وجوه بعضهم بعضاً. وتساءل أحدهم بعد فرقعة الضحكات:

ـ وما فائدة الذيل في ذلك؟

فأجاب السيكولوجي وهو يرسم ابتسامة ثقة على شفتيه:

ـ إن الذيل سيُقنع الإنسحيوان بشكل غير مباشر بحيوانيته حتى وإن طفرت عنده بعض المشاعر الإنسانية، وإنه كذلك أقل درجة من الإنسان، ومن هنا، لن يحاول بعد ذلك حتى التفكير باستلام سلطة أو حتى بالمساواة مع أولاد الدولة، واقتناعه بحيوانيته سيدفعه إلى إهمال عادة اللباس، وهذا ما نسعى إليه».

تصفيق حادّ ـ آه ما ألعنك أيها السيكولوجي!ـ لقدالتهبتأيدي العلماء بالتصفيق لهذه الفكرة. وصعد أحد العلماء، وكان وقوراً، ووقف في منبر الخطابة ـ إنه يمسح على لحيته، ماذا سيقول ـ :

ـ «أيها السادة العلماء. لقد انتهينا من وضع الإنسحيوان كفكرة وما علينا إلا التطبيق، فننتج إنسحيواناً بشكل تجريبي أولاً، ثم نلقيه في السوق والمجتمع»

ـ ويلك يا من وقعتَ في يد هؤلاء اللئام ـ تسللتُ في الزوايا المظلمة ـ أين أنت يا نافذة؟ ـ إنها هناك.أخشى أن يبدأوا بي فيعدلوني. لففت قميصي على جسدي جيداً، وتهيّأت. «بأي رِجْل أبدأ الركض؟ هيا هيا ١ـ٢» كالسهم انطلقت، لم يفق رجال الحرس إلّا وقد قطعتهم بعيداً. ركضوا: ـ قف.. قف..

تضاعفت سرعتي ـ إلحقني إن كنت لاحقاً ـ ركضت، ركضت، ركضت، ركضت، ثقلت قدماي. نظرت خلفي، أمامي، يميني، يساري. لا أحد. نظرت جيداً. إنني في الصحراء، شعرت بالارتياح والثقة، فبلعت ريقي الجاف وأسندت ظهري إلى جذع نخلة، أستريح واستجمع قوتي.

مِن مُذكّرات خليّة سَرطَانيّة في ثدي امرأة...

د. ريَاض محمّد حسَن

(١)

لا أذكُر كيفَ ولدتُ ولكني
أعرفُ أني أتنفسُ ريحَ الحريهْ
أعرفُ أني أكبر .. أنمو والزمنَ المتكبرَ
مثلَ جذوري السحريهْ
أعرفُ أنَّ بقائي ملتصقٌ ببقاءِ
خلايا اللحمِ البشريهْ
ببقاءِ الجيرانِ الغافينَ جواري
لا أسلاكُ شائكةٌ تمنعُ زحفي نحوَ قراهم
كي أمنحهَمْ قبلاتي الوحشيهْ
أتوحدُ في صمتِ القبلاتِ المحمومهْ
معهمْ في غري الايقاعاتِ الراقصةِ المشؤومهْ
وأمدُّ يدي لمصافحةِ الجيرانْ
لا بحرٌ يمنعُ روما من أنْ تأكلَها النيرانْ
هل تعرفُ طعمَ القبلاتِ القاتلةِ
الحارقةِ اللامرئيهْ
هل تعرفُ طعمَ العشقِ المتوحدِ في ذاتِ المحبوبْ
القاتلِ ذاتَ المحبوبْ
هوَ عندي .. هوَ ذاتي البللوريهْ
أنا ميروزا الأسطوريهْ
يتحجرُ في نظراتي الوثنيهْ
دفءُ الذرات . الأشياء الميتة ـ المحييهْ

(٢)

في الظلمةِ أولدُ خلفَ كواليسِ الأفراحْ
خلفَ كواليسِ الأحزانْ
وطقوسُ الميلادِ جراحْ
لي .. للجسدِ المتفجّر بركانُ أنوثتهِ
قوساً قزحياً تتداخلُ فيهِ الألوانْ
تتبعثرُ عنهُ الألوانْ
لمّا أولدُ أكتبُ أيضاً ساعةَ موتِ الانسانْ
لّما اولدُ يبدأ عُنفُ عذابات الانسانْ
مهما كانْ
أبيضَ أو أسودَ أو أصفرَ لا فرقٌ عندي
فمتاعي واحدْ
زادي الجسدُ الفاني ـ الخالدْ!

(٣)

سيّدتي تتبرّج كلَّ مساءْ
أرقبها وَهْيَ أمامَ المرآةِ تصفّفُ
شعراً بللورياً أسودْ
أرقبها تتمردْ
تتباهى بصفاءِ العينين السوداوين
الجلدِ الناعمِ والشفةِ الورديهْ
أرقبها وَهْيَ تعرّي جسداً بضّاً كصباحِ ربيعْ

أرقبها وهي تَعرّيني تخلعُ عنها النفنوفَ
الأحمرَ.. تسجُنني في الثوبِ الأزرقْ
تنقلني من حرِّ الغاباتِ الأفريقيهْ
لعذابِ صقيع الايامِ القطبيهْ
سيدتي تمنحني دفءَ ذراعيْ رجلٍ في الحفلاتِ
الراقصةِ الهمجيهْ
أرقبها وهي تذوبْ
تنسى كلَّ الأشياء ـ الدنيا ـ العالَم.. ساعةَ
تبحرُ في عين المحبوبْ
ينسجُ حولهما صمتُ الليلِ وبردُ الليلِ رداءً شفافْ
سيدتي لا تعرفُ إني في الظلمةِ أولدُ
خلفَ كواليس الأفراحِ.. كواليس الأحزانْ
لا تعرفُ أنَّ طقوسَ الميلادِ جراحْ!

(٤)

أقبعُ تحتَ المجهر خائفةً.. عاريةً.. مذعورهْ
هذا الضوءُ العارمُ يبهرني
يكشفُ أوراقي المسحورهْ
هذي الأصباغُ تلوّنُ جسمي بالاحمر والازرقْ
أطفو في بحر غامضْ
يسلبني سرّي النورُ الوامضْ
ها قد بـدأت رحلةُ موتي.
إبحاري نحوَ المجهولْ
تمتدُ السكينُ ـ السيفُ المصقولْ
تمتدُ برعبٍ.. بجلالٍ نحو الاستار لتهتك
قدسيةَ صومعتي
تخنقُ صوتي في حنجرتي
سيدتي غارقةٌ في نومِ التخديرْ
غارقةٌ في وهمٍ وقتي التقديرْ
وستصحو.. وستفرحُ لما تعلمُ
أني غادرتُ موانيها
ومـرافئها الدافئةَ الشطآنْ
وستبكي من فرحٍ هائلْ
لكنْ.. لا تعلمُ أنَّ بناتي يمخرنَ عبابَ
الدمِ يبحرنَ إلى ميناءٍ آمنْ
وإلى إغفاءةِ ساحلْ
في أغوارِ اللحمِ الساكن
كي تبدأ من رحلةِ موتي
رحلاتُ الميلادِ الأبديِّ القاتلْ!

حالتان

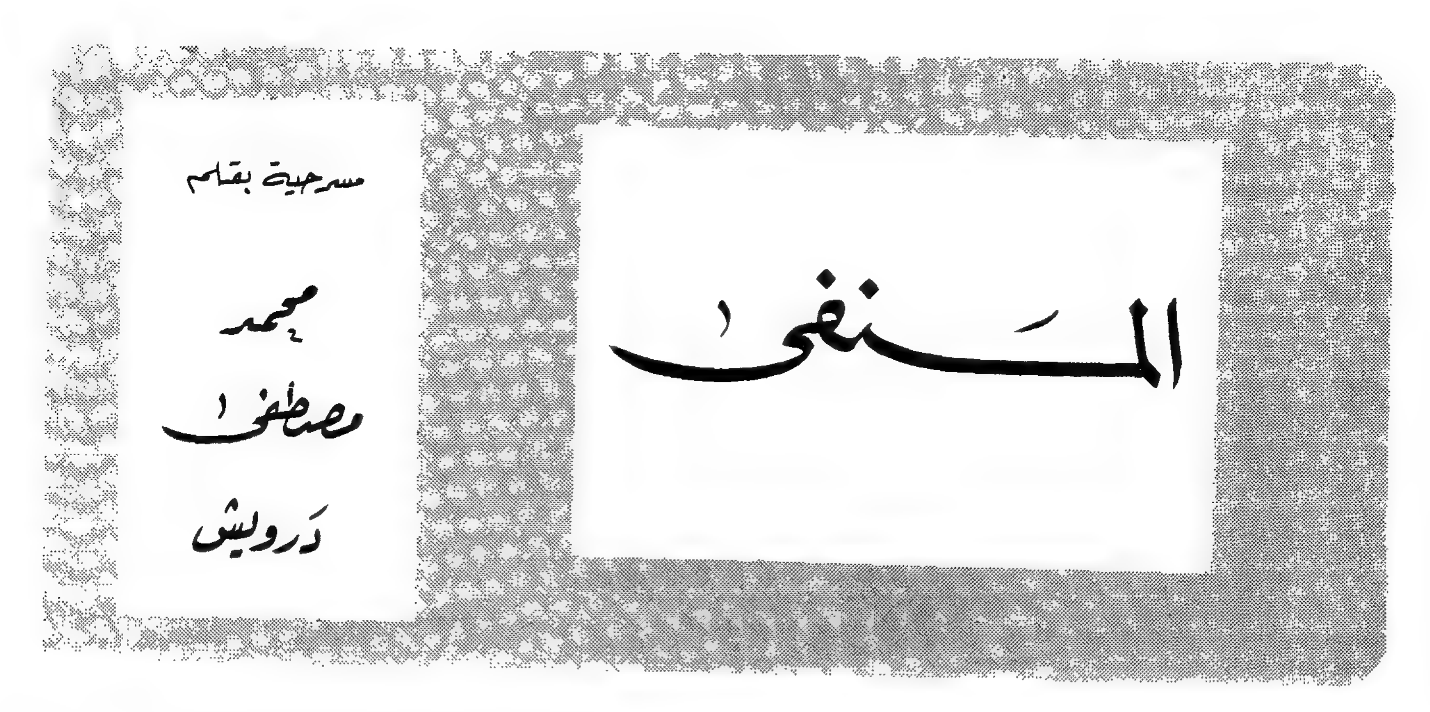
حميد العتابي

تدخلُ في الزقاق..
تصرخُ في الزحامِ..
فيرجعُ الصدىٰ
من غرفٍ مسدلةِ الستار
يخرجُ منها رجلٌ أنيق
يصطنعُ التزويقَ
والحذلقه
وأمراةٌ فضفاضة اللسانِ
والشاب
والكَلم الشبقه
فيرجعُ الصدىٰ...
من غرفٍ مطفأة الأنوار
....
....
يرتسمُ الردىٰ

* * *

تدخلُ في الزقاق
تصرخُ في الخلاء
فيرجعُ الصدى..
كنجمةٍ محترقة
تسقطُ من مواكب النجوم
فيورقُ المدىٰ...
أغنيةً
زنبقة
أو... حلما
يخطو
الى مشنقة

بغداد



المشهد الأول

[منفىٰ بقدمين من الحمىٰ والتآكل، والصمت المتقيّح، والغضب اليابس يمكن أن يكون أيّ شيء: مكاناً لمسرحية! ساحة عامة في وسطها جثّة، وساعة كبيرة لتوقيت التعفّن في الجثة!

أو شجرة يلتقي تحتها كلّ شهداء العشق ويفترقون في طرفة عين... أو جحراً يرتديه الفقر كجلده... أحشاؤه متدلقة الى الخارج، ويده آثارها المزمنة كلّ ما أريق من دم وقتلى باسم الفقراء، وثوراتهم المصادرة كبطاقات التعزية في حفلة تتويج الفرح ملكاً علىٰ مملكة زائلة... أو

مزروعة في الأرصفة، وعلى شفتيه ابتسامة مكابرة وتحدٍّ لا يزيل آثارها المزمنة كلّ ما أريق من دم وقتلى باسم الفقراء، وثوراتهم المصادرة كبطاقات التعزية في حفلة تتويج الفرح ملكاً علىٰ مملكة زائلة... أو يمكن أن يكون هذا

المنفىٰ قبراً يدفع بلسانهِ خارج الحجارة، ليري ما في داخلهِ كم طعم الهواء والشمس والناس مرٌّ، وباعث علىٰ الغثيان والإقياء في الخارج!!

المهم أنّ هذا المنفىٰ هو الذي اختار نفسه مكاناً للمسرحية... بعد نْ أدلّي بكلمة هامة مفادها: أنّ هناك منافي اصطناعية وثلوجاً يتدفق في شرايينها دم حار، وتنام تحت جلدها شموس مطفأة. ولكنّ للمنفىٰ الحقيقي رائحة خاصة، كرائحة قبرٍ رطب...

ـ طفل لا يتجاوز العاشرة يطارد نهراً ميتاً من الفراشات. ورجل بهيئة جندي، لا يفقه من أصول المهنة، ومن النظام سوىٰ خبط ساقيهِ علىٰ الأرض بعنف، كأنّه يريد أن يستخرج ماء، أو يتحرّش ببركان نائم، أو زلزال مقيد.ـ]

الطفل: (ملتفتاً إلىٰ الرجل) ألم تأكل لحم فراشة في زمانك؟

الرجل: (بغير اكتراث) أكلت واحدة فقط، عندما كنت في سنّك. ولكنّني وجدت أنّ لحم الحرب أكثر إثارة، ودخولاً في الشهية خاصةً إذا كان هناك رهان على تعاطي أكبر كمية منه.

الطفل: (وقد أصيب بدهشة بالغة) أسناني لا تقطع لحم الحرب. أنتم الرجال تستطيعون أن تأكلوا بركاناً، وتشربوا غيمة وهي بكامل ثيابها دون أن يهتزّ فيكم عَصَب، أو يطاردكم إحساس بالغثيان. أمّا نحن فيكفينا جسد فراشة، وقطرة ماء.

الرجل: (وقد خبط ساقيهِ علىٰ الأرض خبطة قوية) المهم أنّنا جميعاً في اللعبة. انظر إلىٰ هذا المنفىٰ! أعني: بيتنا الحالي. لأول مرّة أساقُ إلىٰ منفىً في الهواء الطلق، يمشي علىٰ قدمين من الحمّى وأعراض الاحتضار المستعصية. ولكن ما الفارق؟! ما دامت أغصان الشجر سياطاً، وصوت الرّيح خطوات جلّاد، والظلمة تتمشىٰ في جلدي كالجرب... لماذا جاؤوا بك إلىٰ هنا ولم تبلغ بعد السّن القانونية؟

الطفل: (مطرقاً قليلاً) ماذا تقول؟! ومتى وضع الموت في حسبانه ما يسمىٰ: بالسّن القانونية؟... ولكن علىٰ ما أذكر كنت في طريقي إلىٰ البيت الذي ليس أكثر من كومة من الحجارة البالية، والطين المتفسخ، وأنا أتأبط رغيفاً ساخناً سرقته لتوّي من الفرن بعد مغافلة الفران الذي يحفظ عدد الأرغفة كأطفاله... فجأة دوّت صفّارة إنذار، كأنها فحيح وحشٍ أسطوري. فتجمدت في مكاني، لا ألوي على شيء. كنت أحسّ بأنّ قدميّ تغوصان في تعب كأنّه أعراض موتٍ مداهم. وأنا في هذه الحال، تقدّم مني مسلّح وصرخ في وجهي: لماذا تقف هكذا

كالتمثال أيها الغلام؟! ماذا في يدك؟ قلت له: رغيف. فانتزعه مني بقوة، فرجوته أن يسمح لي بتحسّس الرغيف قليلا، وإلقاء نظرة أخيرة عليه. فزمجر صائحاً: ألا تعلم بأنّ الخبز وقف على الجنود الذين يحلّون ضيوفاً على مدينتكم؟ ربّما ليوم أو يومين أو ثلاثة... أو ربمّا مدى العمر! فأجبته: لا يا سيدي. نحن منذ أمسكنا بالخيوط الأولى لولادة العالم، وطفولة الأشياء، لم يستضفنا سوى ضيف واحد هو الجوع! وأظنّ أنّه أصبح من سكان المدينة الأصليين... تباً لهذه المدينة! الأطفال وحدهم فيها يحفظون أبجدية الصمود، ويستطيعون الوقوف على أرجلهم ولو كانت مقطوعة، ويردّدون على مسامعنا مثل هذا الكلام! أمّا الرجال... (وصمت فجأة) ماذا عن الرجال يا سيدي؟! قل: إنهّم لا يجيدون سوى النوم مع نسائهم، على مسمع ومرأى من أطفالهم الصغار... قل: إنهّم يعلّمون أطفالهم كيفية احترام أطفال الجنود الغرباء ومعاملتهم كالسادة. الطفل! خذْ منه كلّ شيء حتى أمّه، ولكن لا تمسّ طفولته. إنك إن أخذتها منه تحوّل إلى وحش كاسر، وطائر جارح، وقنبلة موقوتة و... و... قل: إنهّم يقاسمون الكلاب نفايات طعامكم. قل: إنهّم لا يستطيعون النظر في وجوهكم. قل... قل... وصفعني صفعةً قويّة، ألقتني أرضاً. واقتادوني إلى هذا المكان الذي أعتبره بيتي، وأحاول أن أعلّم حجارته وقع خطواتي، وصهيل أصابعي المخنوق...

الرجل: (بشيء من التأثر) ولكن لماذا تسمي هذا المنفى: بيتك؟ لماذا تتعامل مع أشيائه كما لو أنهّا ملك لك؟ ألم يحظّروا عليك الاقتراب من فراشة حيّة تحت طائلة الجلد، أو ربمّا الموت كما حظّروا عليّ رفع ذراعي ولو لحك شعر رأسي، وتطهيره من عصابات القمل؟

الطفل: (دون أن يحرّك ساكناً) نعم أعرف كلّ هذا! ولكن من لا يعتبر أنّ المنفى بيته في الحاضر، لن يكون له بيت حقيقيّ في المستقبل! وأعرف أكثر من ذلك... كانت أمّي تساهرنا على المصطبة، وتطلب منا، أنا وأخوتي، أن نحدّق في السماء لننسى جوعنا. كانت تقول لنا: تخيّلوا يا صغاري أن القمر رغيف، والنجوم خراف يلمع لحمها كنصل مسنون! تصوّروا أنّ لنا كلّ هذا القطيع من الخراف، ماذا سنفعل به؟ فأصرخ بصوتٍ عالٍ: أبقر بطونها، وانتزع أحشاءها، وأصنع منها حبالاً، ننشر عليه جلودنا اليابسة، وقلوبنا المنطفئة، لعلّهم يعطوننا بمقابلها بعضاً من الخبز! فتأخذ أمّي بالبكاء الصامت. لقد كانت مخيلتي خصبة، غذّاها صمتي الغريب، وعصياني الداخليّ على كلّ شيء... كانت أمّي تطلب منيّ أحياناً أن أبحث بين النفايات وبقايا الأطعمة عن حثالة شاي، وغالباً ما أعود بشيء من فتات الخبز... لم أعرف أبي. يقال: بأنّه كان رجلاً شهمًا غضبت عليه الأرض، لكثرة ما شقّ في جسدها من طرقات وشوارع، لقاء مبلغ ضئيل لا يفي حتى بحاجتنا للخبز. كانت أمي تقول: مات أبوكم شهيد الخبز. كانت وصيّته: ضعوا على قبري خبزاً، بدل الورد.

-فجأة يتوقف الطفل عن الكلام، ويحدق في وجه الرجل قائلاً: إنّ رائحة الخيانة تنبعث منك! لقد استطعت أن أميزّها حتى في طريقة خبطك بقدميك على الأرض، كأنّ بينك وبينها ثأراً.

الرجل: (مجفلاً) ماذا تقول؟ أراهن بأنّ حاسّة للخبز اشتعلت في خلاياك، ولا يستطيع أن يطفئها طوفان من القتلى... إنّ كلماتك تقتلعني من أقصى أقاصي جسدي، من أزمنة قلقي السحيقة. إنهّا تحررني من صدمة المنفى، ورماله المحمومة وخضرته الدامية. بل تزرع في شعوراً بأنّ المنفى ليس أكثر من خفّ في قدمي! أحسّ بأنني تحوّلت بكلّيتي إلى ذاكرةٍ مصابةٍ بجرب الاستحضار ونبش الماضي. صحيح! لقد ارتكبت الخيانة مرتين، خيانتي للحبّ، وخيانتي للخبز. وخلت بأنّ المنفى كفيل بشفائي منها، وقادر أن ينسيني كلّ شيء حتى رنّة صوتي، ولون عيوني، ولكن كمن يحاول نسيانَ امرأةٍ بامرأة أخرى.

أيهّا الغلام! اغربْ عن وجهي. اتركني لصمتي، إنّ وَحْشَ ذاكرتي يمزّق قيوده بأسنانه الحادة، ليطحن بها كلّ حجارة المنفى. اغربْ عن وجهي، وعدْ إلى مطاردة فراشاتك الميتة!

المشهد الثاني

[المنفى: ثانية، وقد اختار أن يكون ساحة عامة. الوقت: البوح الأول للصباح. الشمس تبدو للناظر وكأنها نسيت جزءاً كبيراً من جسمها في جحرها الليلّي، أو أنهّا مريضة.

الناس يلزمون بيوتهم احتجاجاً على تصرفها هذا... الجميع من ثقوب أبوابهم المسلولة بصوتٍ واحدٍ: كان يجب أن تحضر كاملة، ولو على نقّالة! لماذا تستخّف بنا بهذا الشكل؟

ومن ضوء عيوننا أصبح لنا هذه القامة المديدة!

-عامل على وشك الوصول إلى منتصف الساحة. والطفل يقف بجوار جثة مجهولة مغطّاة بالأوساخ والقاذورات.]

العامل: (بلهجة حياديّة) ماذا تفعل هنا بجوار تلك الكومة الوسخة؟ يبدو أنّك قطعت أميالاً من اللعب بالنار، حتى وصلت إلى هذه الساحة التي اعتادت أن تكون وحيدةً طوال النهار. حتى أنا لا تتحّمل وجودي إلاّ لبضع دقائق، وبعدها...

-تزوغ عيناه، وتأخذ شفتاه بالرّجفان العصبّي -

الطفل: (بلهجة آمرة) بعدها... ماذا؟ كلّكم هكذا! مرضى ذاكرةٍ حوّلتكم إلى نعاج، تنتظر ساعة الذبح وكأنها هبة سماوية! حتى نهرُ منفاكم بدأ يضيق بكم، ويتساءل: هؤلاء الغرقى بلا ثمن، هل ينتظرون أن يتبخّر مائي ليخرجوا! بعدها... ماذا؟!

أيّها العامل الذي يخجل من ثيابهِ الملطخة بالشحوم والزيت والأتربة، ومن عروق يديه النافرة، كأنها صرخات احتجاج! أكمل... أكمل.

العامل: (وقد انذهل من مواجهة الطفل له بهذا الشكل) أنا لا أخجل من وضعي. بل أحاول تحويل دقائق وجودي في هذه الساحة إلى إقامةٍ دائمة، ولكن... الجنود الغرباء أيها الطفل! لقد أصبحت بالنسبة لهم، لكثرة ما اعتقلوني، تسلية يوميّة، وجزءاً لا يتجزأ من لهوهم. لا أطيق هذه الحياة، بينما كلّهم في البيوت يعتصرون الحلم، فلا يقطر إلّا دمعاً وخنوعاً. حتى أطفالهم أدركوا ذلك فأخذوا ينتحرون كرجال خبروا الحياة حتى الموت. الأطفال وحدهم، في هذه المدينة، هاجس الجنود الغرباء المؤرق. تَصوّرْ أحياناً إذا التقوا بطفلٍ مصادفةً في أحد الشوارع، يتعمدون تجاهله، أو يطلقون الرصاص عليه في الحال.

الطفل: (بصوت ينمّ عن ثقةٍ وفهمٍ مسبق لكلّ ما تفوّه به العامل) سألتني في البداية عن وقوفي بجوار هذه الكومة الوسخة، كما أسميتها! هذه كومة من لحم وعظم إنسان.

العامل: (باستغراب) ماذا تقول؟ منذ زمن بعيد لم أرَ جثّة في شارع أو ساحة عامة سوى لطفلٍ أو طائر! وجودها يعني الكارثة. يعني أنّ هناك من يموت من الرّجال دون أن يأخذ اذناً من الموت. يعني أن الشمس ليست مريضة، ولا فاقدة الذاكرة، وإنّما آثرت أن تسجن الناس في بيوتهم، التي عجزت عن مقاومة القذارة فيها، على أن تشي بمكان الجثة، خاصة وأنها جثّة رجل!

الطفل: لا أظنّ! الجميع على علمٍ بالجثة. ولكنّهم أغلقوا على أنفسهم الأبواب، لكي لا يكون لهم رأي فيها.

العامل: (وقد اقترب أكثر) ألست جائعاً؟

الطفل: (وكأنه فهم قصده) لن نقترب من الجثة. لن نمسّها بأذى، ولو حَوّلنا الجوعُ إلى سراب من اللحم والعظام ولكن لم أسألك: هل تسكُن قريبا من هذه الساحة؟

ولكن لم أسألك: هل تسكن قريباً من هذه الساحة؟

العامل: (بهدوء غريب) نعم... ولكن غالباً ما أقضي الليل هنا، ودقائق من النهار. فالبيوت استحالت هياكل عظمية، وسكانها أشباحاً، تنبحهم حتى الحجارة.

الطفل: (بجدية) لنأخذها بعيداً عن الساحة، فقد يظنّها ضيوفنا جثّة أحد جنودهم!

العامل: (باستنكار شديد) لا... لنبقِها في مكانها، فقد تنهض بين لحظةٍ وأخرى! ولنخرج تلك الجثث المتعفّنة من البيوت، فحتىّ الموت يعجز عن معرفة سرّ تعفّنها السريعَ

[فجأة تنهض الجثّة، وتأخذ شكلَ إنسانٍ بلحمهِ ودمهِ].

الطفل: (صارخا) إنني أعرف صاحبها. إنّه رجل المنفى!.

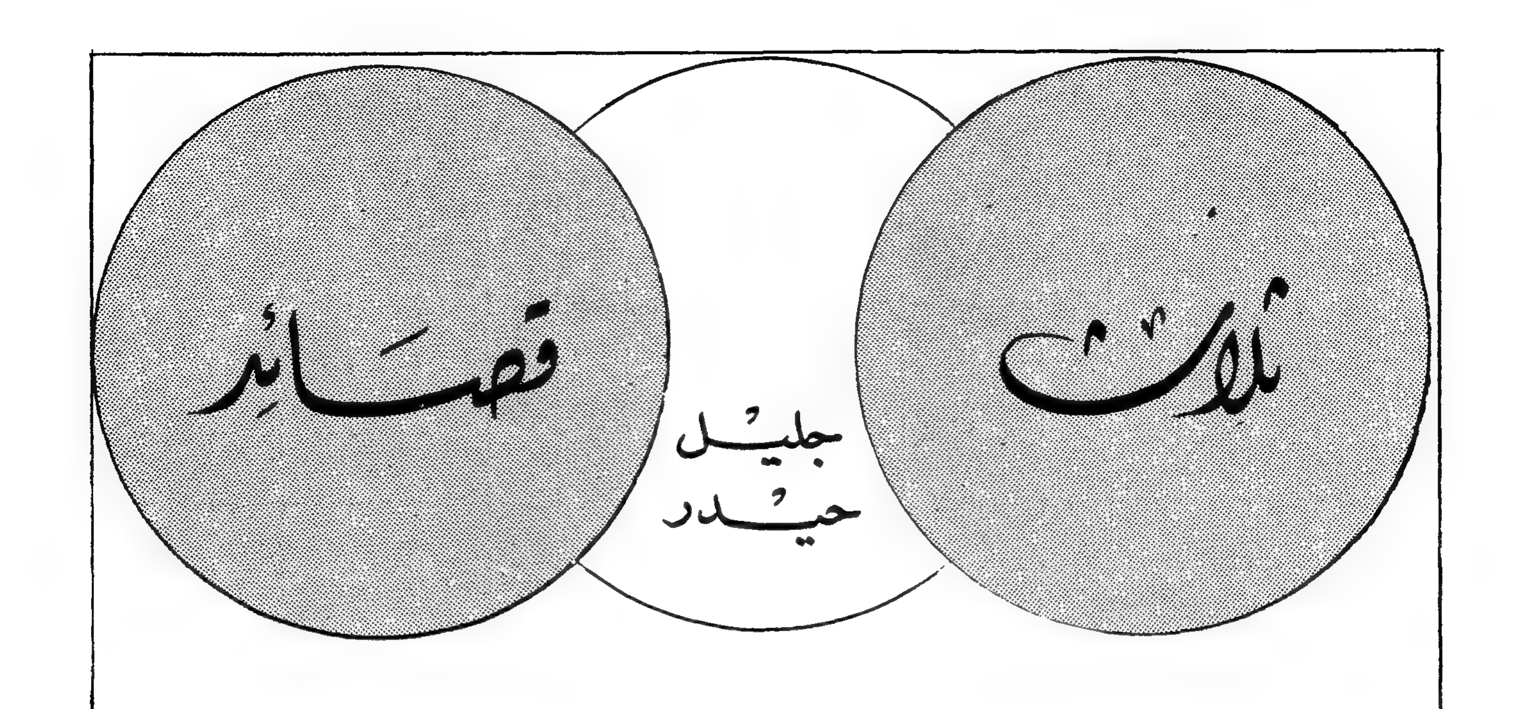
الرجل (بثبات ظاهر) كفاك صراخاً أيّها الطفل! هل اكتشفت قارّة بالتعرّف إليّ؟ لقد جئتُ جثّةً إلى هنا، لأكفّر عن خيانتي للحبّ والخبز...

فلتهدرْ صلواتنا كالسّيل في الشوارع، والساحات العامة.

لتشتعلْ في لحمنا شمسٌ لا تمرض، ولا تفقد ذاكرتها!

[فجأة يتحوّل نَهرُ الفراشات الميت إلى مظاهرة عارمة، تطالب برأس المنفى، والمتاجرين به كالخبز.]

دمشق



١ ـ دمعة الحديد

دعوهُ يملُّ طويلاً
كمأذنةٍ ،
وغروب بعيدْ .
يُنيمُ قناديلهُ
يُفاتحُ صندوقَ أسْرارهِ ،
يُبادلُ صدمتهُ بالنشيدْ
دعوهُ
دعوهُ
يفيقُ على دمعةٍ من حديدْ .

٢ ـ توليدو

طاولاتْ
طاولاتٌ بلون السعادةِ ،
والياسمينْ
طاولاتٌ كأمسيةٍ من رنينْ
حملتنا الى غيمةٍ وسفينهْ
قباطنة الشعر ،
والأغنياتِ الحزينهْ
طاولاتٌ لمقهى
طاولاتٌ ، وذكرىٰ
طاولاتُ الأسىٰ والحنينْ.

٣ ـ ؟

هل تُعيرُ كلابُ الحراسةِ أطواقها
للصديق ؟
هل تَصيرُ الشمالةُ ذكرىٰ عشيقْ ؟
هل تكون النساءُ مرايا ،
ورائحةٌ للخيانهْ ؟
هل تسافرُ أحلامنا في المقاهي ،
وفي جوفِ حانهْ ؟
هل نقولُ الذي لا يُقال ، وننسىٰ ؟

بيروت

الشيَّاح

سمر روحي الفيصل

-١-

كنت وقعت على رأي يقول إن الفاصل الزمني بين الحدث وتسجيله في عمل فني روائي ينبغي أن يكون كبيراً، بغية إتاحة الفرصة للروائي كي يستوعبه من جوانبه كلها ولئلا يصدر عن انفعال آني به. والحقيقة أنني لم أهتد إلى وضوح كاف في امر هذا الرأي، فقد طالعت روايات انفعلت بالحدث مباشرة، وأخرى ابتعدت عنه زمناً امتد أحياناً إلى عقدين من الزمان، ومع ذلك فقد نجحت الأولى وأخفقت الثانية. وفي حالة «الشياح»[١] لإسماعيل فهد إسماعيل يطالعنا الرأي نفسه والحيرة ذاتها. فقد أخفقت هذه الرواية في تأريخ الحرب الأهلية اللبنانية، في حين نجحت رواية أخرى هي «كوابيس بيروت» لغادة السمان، على الرغم من صدور الروايتين في عام واحد (١٩٧٦) بعد مرور زمن قليل على بداية هذه الحرب. فهل للفاصل الزمني دور في نجاح الرواية أو إخفاقها[٢]؟ . . .

على أية حال فالحرب حدث خارجي استثنائي في حياة الانسان، وهي فعل طارىء على فعل مقيم. الفعل المقيم هو السلم، والفعل الطارىء هو الحرب التي تقطع مجرى السلم [٣]. ولقد رغب الروائي إسماعيل فهد إسماعيل تسجيل الحرب الاهلية اللبنانية في عمل روائي. ولكنه لم يستطع الوقوع على مرتكز واضح قوي يستند اليه في بناء روايته.ففي حين نراه يصور انعكاس الحرب على المستوى الاجتماعي لمجموعة من أبناء حي الشياح الفقراء، نراه بعد قليل يحاول تصوير الانعكاس ذاته على المستوى الشخصي لأفراد المجموعة، وفي مرة ثالثة نراه راغباً في توضيح قسوة الحرب وهمجيتها، وفي مرة رابعة يشير إلى الصراع الطبقي أو إلى المقاومة الفلسطينية وأعدائها المتمركزين في حي عين الرمانة القريب من حي الشياح. وفي مقدور المرء القول إن الروائي راغب في هذه الأمور كلها بغية إعطاء روايته امتداداً في الحاضر على مستوياته كلها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ولكن المرء لا يستطيع التغاضي عن فقر رواية الشياح إلى مرتكز واضح تستمد منه تماسكها الفني.

لقد حشر الروائي مجموعة من النساء والرجال في حيز ضيق من سرداب بناء في حي الشياح، ثم أخذ يعرِّف بموجودات السرداب:

أ ـ **أسعد**: شاب فلسطيني (٣٣ سنة) مثقف، يعمل محرراً أدبياً في إحدى الصحف، ويهيىء ديواناً من الشعر عنوانه «البحث عن الحقيقة». تتسم آراؤه بالزأزأة المستمرة وعدم الاستقرار. وهو ـ إلى ذلك ـ صاحبُ ماضٍ في العمل الفدائي، ولكنه فُصل منه للاشتباه في محاولاته تشكيل تكتل سري داخل التنظيم، على الرغم من أنه ينفي ذلك، وينسب فصله إلى محاولته خلق إنسان عربي فلسطيني عقائدي مقاوم واع[٤]. والملاحظ هنا أن الروائي قد عرَّف بأسعد ثقافياً وسياسياً لينتقل بعد ذلك إلى التعريف به اجتماعياً، من حيث كونه متزوجاً من امرأة (هي: جميلة) تكبره بأربع سنوات، إضافة إلى قوة شخصيتها وخضوعه لها، وهذا الأمر غير مقبول على المستوى النفسي له تبعاً لتوقه الدائم إلى الزعامة، إلا أنه كان يرضخ لزوجته لعدم أهليته للتغلب على قوة شخصيتها.

ب ـ **مارسيل**: أم حنا، لبنانية أحبت «لويس» ولكن أباها زوَّجها من «جورج»، فاضطرت إلى الهرب مع حبيبها إلى أن استعاده أبوه منها. وقد أعرب زوجها «جورج» عن أخلاق فاضلة حين رضي بعودتها إلى منزله، حيث سارت حياتها الزوجية هادئة يشوبها قلق الماضي إلى أن كبر ابنهما «حنا»، وأعرب هو الآخر عن أخلاق فاضلة

(١) دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٦.

(٢) درست في كتابي «ملامح في الرواية السورية» (اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٩) الروايات السورية المكتوبة عن حرب حزيران وتشرين والحرب الأهلية اللبنانية وهي عشر روايات، ولم أستطع بنتيجة الدراسة التوصل إلى رأي قاطع في أمر الفاصل الزمني وإن استقر الرأي على أن وجود الفاصل خير للرواية من عدم وجوده. هذا، وسأغفل في هذه السلسلة من روايات الحرب اللبنانية ما كتبه الروائيون السوريون وهم: غادة السمان (كوابيس بيروت) ـ ياسين رفاعية (الممر) ـ قمر كيلاني (بستان الكرز)، لكوني قد درست أعمالهم في كتابي المذكور.

(٣) انظر: آدب الحرب، حنامينة ود. نجاح العطار ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٦ ـ ص ٣٦.

(٤) الشياح ـ ص ٢٧

حين صارح أمه بأنه يعرف ماضيها، وبأنها لم تكن مخطئة في هربها مع لويس، بل كانت تدافع بأسلوب ساذج عن وجودها[5]. ومنذ ذلك الوقت هدأت حياتها وازدادت قرباً من ابنها، كما شاركت رفاقه في العمل السياسي جلساتهم التي كانوا يعقدونها في منزلها.

ج - **بولص:** عريف متقاعد، غير متزوج. يبيع أوراق «اليانصيب» وينتظر أن يحالفه الحظ ذات يوم فيربح مبلغاً من المال، إلا أن الحظ لم يطرق بابه فقنع بأنه يبيع الحظ ولا يقتنيه[6].

د - **زينب:** فلسطينية متوسطة العمر (٣٥ سنة)، متزوجة من إبراهيم الذي يعمل سائقاً لشاحنة تنقل الخضار بين بيروت والكويت. لها ابنة مراهقة اسمها فائزة (١٦ سنة)، وطفل رضيع اسمه «ياسر».

بتعبير آخر، فإن الروائي إسماعيل فهد إسماعيل قد رغب في التعريف بشخصيات روايته، فخصص لكل مجموعة فصلاً ضمن القسم الأول من الرواية. فالفصل الثالث خاص بالتعريف ببولص وما يتعلق بحياته السابقة على وجوده في السرداب. والفصل الرابع خاص بأسعد وزوجته جميلة وما يتعلق بحياتها حتى زمن اندلاع الحرب. والفصل التاسع خاص بمارسيل وابنها حنا وما يتعلق بهما. ومن الممكن القول ان هذا التعريف قد ورد في الفصول التالية: ٣ - ٤ - ٧ - ٩ ضمن القسم الاول، بمعنى ان التعريف لم يأت دفعة واحدة، بل جعله الروائي منجماً من جهة، وخاصاً بموجودات السرداب وبتلك الشخصيات المتعلقة بها مما سيدخل السرداب في صفحات لاحقة من الرواية من جهة اخرى. وللوهلة الاولى يستطيع المرء القول إن التعريف بشخصيات الرواية ضرورة يفرضها العمل الفني، إلا أن هذا القول لا يكون صحيحاً إلا إذا كان لهذا التعريف دور ما في الحدث الروائي. وفي حالة رواية الشياح لم يكن لهذا التعريف أي مسوغ، بل كان في بعض الأحيان عيباً فنياً نابعاً من حشر معلومات لا تدخل في صلب الحدث الروائي، ولا تؤثر فيه ابداً كما في قضية مارسيل وحبها وهربها وزواجها مثلاً. ويدفعنا الإخلاص للمنهج التفسيري الذي نطبقه في دراستنا للرواية إلى توضيح مراد الروائي من هذا التعريف. فهو - في الغالب - يعرض ماضي شخصياته كي يصل إلى إن حاضرها نابع من ذلك الماضي المعروض، وان سلوكها في هذا الحاضر، حاضر الحرب، تتحكم فيه مكونات الماضي. فأسعد غير راض عن حياته الزوجية ولهذا السبب يتطلع بلهفة إلى فائزة ابنة زينب، ولكنه - حين تحضر زوجته جميلة إلى السرداب وتصاب في إليتها في أثناء قدومها - ينفعل بما جرى ويحاول التعويض عن سيطرتها عليه بإبقائها مرمية في الشارع انتقاماً لنفسه من ممارساتها السابقة معه. وحين يشعر ان الموجودين سيبادرون إلى تجاوزه بإن يطلبوا منها الزحف إلى مدخل السرداب، يسارع بدافع حبه للزعامة الى القيام بالامر نفسه، ثم تبدأ علاقته بها بفعل الأحداث اللاحقة (قضية القناص) تبدو طبيعية أكثر. وكذلك حنا الذي تخبرنا الرواية بأنه يساري واع (تجاوزه عن قضية أمه)، يبدو إيجابياً تجاه الأحداث التي تترى على الموجودين في السرداب، كما تبدو مشاركته إيجابية في أثناء المبادرة بمهاجمة القناص. ويكاد الأمر نفسه ينطبق على بولص وإبراهيم وزينب وفايزة.

لقد انتهت موجودات السرداب إلى مصير محدد بعد أن تم الإعلان عن أنه لا مكان لإنسان محايد في الحرب[7]. فإبراهيم وحنا وبولص وأسعد يقومون بعملية هجوم على القناص المتمركز في حي عين الرمانة تخلصاً منه، لأنه يرصد الشارع المقابل للسرداب جيداً، ويطلق الرصاص على كل من يحاول اجتيازه. وفي هذه العملية الهجومية يقتل بولص ويصاب حنا فيأخذه إبراهيم إلى المقاومة الفلسطينية لإسعافه، ومن ثم يقرر البقاء إلى جانب الفدائيين حتى انتهاء الحرب. في حين يعود أسعد الى السرداب ليتولى رعاية أهله، ولكنه يقتل بعد عودته إلى السرداب حين تركه ليجلب الماء بعد نفاده، كما تقتل فائزة حين تحاول إنقاذه لاعتقادها أنه مازال حياً. أما مارسيل وزينب فتغفل الرواية مصيرهما وإن أوحت أن مصير مارسيل مشابه لمصير فائزة لخروجهما معاً لإنقاذ أسعد.

ما من شك في أن عملية التعريف ومهاجمة القناص وما بينهما من أحداث جزئية كخروج رجال السرداب واحداً تلو الآخر لجلب الطعام والماء، وتعرضهم في أثناء ذلك لخطر الانفجارات والرصاص، والمناقشات الفكرية التي كانت تدور بينهم من نحو وضع المقاومة الفلسطينية ودورها في الحرب ومسؤ وليتها عنها، أو محاولة أسعد وبولص لفت انتباه فائزة إليهما، ومحاولة زينب ضبط ابنتها وحجزها عن أعينهما، وانتهاءً بالمصير المحدد الذي وحّد الجميع في بوتقة واحدة، تخلى فيها كل واحد منهم عن سلبيات ماضيه، ووقف إلى جانب الآخرين، وساهم معهم في الخلاص من القناص، فقتل أو جرح أو حدد وضعه نهائياً. . . ما من شك في أن ذلك كله مقبول إذا تم سبره فكرياً، ولكننا أمام عمل فني لا يقبل الخضوع للأفكار. فهو أولاً وأخيراً عمل فني تخييلي يؤثر في القارىء من خلال المتعة التي يوفرها له، ويحرص على أن تكون الأفكار مهما تكن جليلة - لاحقة للفن وليست سابقة عليه، ولم يكن شيء من ذلك موجوداً في رواية الشياح.

لقد تم التعريف بالشخصيات عن طريق السرد الوصفي، كما تم عرض الحرب الخارجية عن طريق السرد نفسه، الأمر الذي لا يوفر أي تأثير في القارىء. فبولص شخصية حيادية تجاه الحرب طوال الرواية، وكذلك مارسيل وفائزة وزينب وحنا وإبراهيم. إن همهم الأول هو وجود الطعام والشراب والخلاص من السرداب. ولم تكن المناقشات التي دارت بينهم بذات بال وإن استطاع الروائي تثبيت انحيازه الدائم إلى جانب المقاومة، سواء عن طريق العرض المباشر - وهو الغالب - أو عن طريق العرض غير المباشر وهو قليل ولكنه مقنع. بالطبع فإن الروائي كان حريصاً على

(٥) الشياح - ص ٦٤
(٦) الشياح - ص ٢٠.
(٧) الشياح - ص ١٠٣.

تفسير سبب نشوب الحرب ، ولكنه سرد ما يتعلق بها في أمكنة قليلة كتلك التي عرض فيها على لسان حنا أن الحرب ليست حرباً صليبية بين مسلمين ومسيحيين ، وان الفقراء لا مصلحة لهم في القتال ، وأن التفسير الصحيح لهذه الحرب في رأيه هو الصراع الطبقي ووضع المقاومة في لبنان[٨] .

إن خروج أسعد مرتين من السرداب لجلب الطعام والشراب والخطر الذي تعرض له في أثناء ذلك والمشاهد التي رآها، لا تشكّل شيئاً في بنية الحدث الروائي . وكذلك إصابة جميلة زوجته وحضورها إلى السرداب . ومثل ذلك وارد في شأن مارسيل ويسارية ابنها حنا، والعمل غير المتوقع الذي قامت به فائزة لإنقاذ أسعد . حتى عملية القناص من أساسها لا تكاد تشير إلى شيء على الرغم من المسوغات التي طرحها الروائي بين يديها .

لقد كانت الحرب الأهلية اللبنانية حدثاً خارجياً واستمرت كذلك في رواية الشياح . وليست محاولة تبيان انعكاسها على المستوى الاجتماعي لشخصيات السرداب بذات بال ، لأنها لم تستطع توفير قناعة كافية لدى المرء بأن هذا المستوى واقع تحت تأثير أزمة استثنائية في حياة الإنسان ، تدفعه إلى النكوص والتردي كما تدفعه الى التسامي ، أو تعرّيه تماماً وتجعله يواجه ذاته الحقيقية بعيداً عن الأقنعة التي يضعها على وجهه في أيام السلم . غير أن شخصيات رواية الشياح لم تنم بفعل تأثرها بالحرب أو وقوعها تحت تأثيرها . وبتعبير أكثر دقة فإن الحرب لامست الشخصيات برفق، لأنها بقيت بعيدة عن الموجودين في السرداب، كما أن الموجودين بقوا بعيدين عنها .
أما المصير المحدد الذي انتهى إليه الموجودون ، فقد بدا سطحياً مفتعلاً ، لأنه لم ينبع من التفاعل مع الحرب ، بل نبع من رغبة الروائي في تحديد مصائر أبطاله . ولولا التماعات في شخصية أسعد ، وشيء من تصوير حركتها الداخلية ، لقلنا إن الرواية خالية تماماً من أي جهد في رسم شخصيات مقنعة تحمل حس الحياة والموت في الحرب .

-٢-

يملك إسماعيل فهد إسماعيل ناصية الأدوات الفنية الروائية الحديثة جيداً، ويستطيع استخدامها بسهولة، وهذا واضح من الشكل الفني لرواية «المستنقعات الضوئية»، كما هو واضح هنا في رواية «الشياح» . فالروايتان معاً تتألقان في أثناء استخدامها الشكل فني واحد لا يكاد يختلف كثيراً حتى في جزئياته الصغيرة[٩] . ونحن بالطبع لا نهتم بالشكل الفني لذاته مهما تكن سويته التقنية متقدمة، بل نهتم به من حيث هو طريق إيصال المضمون . وقد سبق لنا التعرض لمضمون رواية المستنقعات الضوئية فوجدناه غير جدير بعمل فني، ولهذا السبب لم نلتفت إلى محاكمة الشكل الفني على الرغم من حداثته وجودته . فالشكل الفني لا يشفع للمضمون الهابط، ولا يشكّل وحده أية قيمة إيجابية . أما رواية الشياح فمضمونها كما لاحظنا في هذه الدراسة قابل للمناقشة على الرغم من كثرة علامات الاستفهام حوله . ولكنه -على أية حال- لا يداني ولا يقترب من النسبة المئوية لهبوط مضمون المستنقعات الضوئية . ولولا اشتراك هاتين الروايتين في شكل فني واحد لقمنا بحذف الإشارات الخاصة بالمستنقعات الضوئية .

تشترك الروايتان في الشكل العام المتخذ أساساً لبناء الرواية . ففي كل رواية ثلاثة أقسام، يضم كل قسم عدداً من الفصول الصغيرة جداً . يضاف إلى ذلك تكرار بداية الرواية في نهايتها . ففي المستنقعات يتكرر الفصلان الأول والثاني الواردان في القسم الأول، في القسم الثالث بحيث يشكلان معاً خاتمة الرواية كما شكّل القسمان الأولان فاتحتها . وفي الشياح تبدأ الرواية بتقديم يتكرر نفسه في خاتمة الرواية تحت عنوان «تذييل» . وهذا العمل الشكلي يوحي باستمرار المضمون الذي عرضته الرواية، كما يضمن في الوقت نفسه الإشارة إلى الخاتمة المعلقة التي تترك لخيال القارئ فرصة الامتداد وطرح الأسئلة عن مصير موجودات الرواية . وهذا العمل الشكلي نابع من البنية الروائية المفتوحة . فالمضمون الذي عرضه الروائي باقٍ في دلالة الرؤية الفنية العامة، والروائي راغب في تحريض القارىء ودفعه إلى المشاركة، ولا يستطيع تحقيق ذلك كله من غير الايحاء له بالاستمرارية ؛ استمرارية السجن والحرب في الروايتين . في المستنقعات الضوئية بدأت الرواية بحميدة وهو في السجن، وانتهت ومازال حميدة في السجن نفسه، وكأنها انتهت من حيث بدأت . بمعنى أن البنية الروائية المفتوحة قد أدّت دورها، وبخاصة كونها لم تجرّ البطل أوغيره من شخوص الرواية إلى مصير محدد تجعله خاتمة لحدثها . الحدث فيها مفتوح لم يكتمل، والبطل موضوع في زمن ما ضمن هذا الحدث وهذان الاثنان (الحدث- البطل) يتفاعلان وتنتج عن تفاعلهما رؤية فنية محددة . ومهمة البنية الروائية المفتوحة هي الإيحاء باستمرار التفاعل، لا لأن تأخذ بيده نحو نهاية معينة . على أن إخلاص المستنقعات الضوئية لهذا النوع من البنية لا وجود له في رواية الشياح على الرغم من اتخاذها هي الأخرى البنية ذاتها ، ولكنها اتخذتها شكلاً في الشكل وليس شكلاً يحمل مهمة التعبير عن مضمون الرواية . هي - هنا - شكل في الشكل لأن الكلام الوارد في بداية الرواية وارد في خاتمتها ، ولكن أبطال السرداب انتهوا إلى مصير محدد لم ينتجه تفاعل البطل مع الحدث : لقد قتل أسعد وبولص وفائزة فابتعدوا عن الرواية ، كما جرح حنا فابتعد ، وذهب إبراهيم لإسعاف حنا عند المقاومة الفلسطينية مصطحباً معه قراره بعدم العودة إلى السرداب . إن حياد شخصيات السرداب تجاه الحرب لاينتج عنه قضية مثل مهاجمة القناص في مكمنه ، ولكن ذلك تم حدوثه في رواية الشياح ، كما تم معه قيادة الشخوص إلى مصير محدد ، وفقدت البنية الروائية المفتوحة عامل تطبيق الشكل المقترح على مضمون الرواية

(٨) الشياح- ص ١٧-١٨ . وعن وضع المقاومة في الحرب انظر ما ورد على لسان إبراهيم ص ٩٢ من الرواية

(٩) هذا الحكم لا ينطبق على روايته «كانت السماء زرقاء» (دار العودة - بيروت ١٩٧٠)، فالملاحظ أنها قسمان : الأول في أحد عشر قسماً صغيراً وقد استخدم له الروائي زمناً روائياً هو اليوم الأول . والثاني في اربعة أقسام استخدم لها الروائي زمناً روائياً هو اليوم الثالث . ولا ينطبق الحكم على رواية «الحبل» أيضاً (دار العودة - بيروت ١٩٧٢) ، فهي في خمسة وعشرين فصلاً صغيراً من غير وجود لتسمية الأقسام وكذلك روايته «الضفاف الأخرى» (دار العودة - بيروت ١٩٧٣) ، فهي تتخذ شكلاً يستخدم الفصول الصغيرة المسماة بأسماء الأبطال أو الأيام أو بهما معاً .

بعد هذا الإطار العام يلاحظ القارىء إطاراً أصغر هو الفصول الصغيرة، التي لا تتجاوز صفحات كل فصل فيها أصابع اليد الواحدة عداً. ولقد لجأ الروائي إلى تقنية الفصول الصغيرة بغية تحقيق أمر هام هو تقطيع الحدث مكانياً وزمانياً[١٠] ، وعرض أجزائه الهامة المساعدة على الرصد الداخلي للبطل، فأسلوب الروائي كما يلاحظ المرء ليس سردياً . ولكنه أسلوب يجمع دائماً بين السرد والحوار والتداعي . وقد وفر هذا الأسلوب للقارىء رصد اللحظة الداخلية النفسية مع رصد مثيلتها الخارجية . وهذا الأمر واضح في المستنقعات الضوئية بأكثر من وضوحه في الشياح لارتفاع نسبة السرد في الأخيرة وطغيانه على الجزأين الآخرين : الحوار والتداعي .

إن البطل في رواية المستنقعات الضوئية موجود في السجن، وتكاد الرواية تكون مقصورة عليه وحده. بمعنى أن الروائي في حاجة لرصد داخله وتعليقاته في أثناء حواره مع الآخرين. وقد استخدم الروائي للتعبير عن هذين الأمرين الحوار والتداعي. كما أن رواية الشياح تطرح إناساً موجودين في سرداب في أثناء الحرب، يفكر كل منهم بالآخر على نحو ما كما أنه يحاوره ويعلق داخلياً على علاقاته به. وقد استخدم الروائي لهذين الأمرين الحوار والتداعي. وإذن فمضمون الروايتين يحتاج إلى الحوار والتداعي ليقوم بالتعبير عنه، وبالطبع فإن الرواية تحتاج دوماً إلى جزء سردي يرمم الثغرات الفاصلة بين الحوار والتداعي. ولهذا يلاحظ المرء اعتماد إسماعيل فهد إسماعيل على هذه الثلاثية، بل يلاحظ المرء نجاحه في استخدام كل جزء من الثلاثية دون طغيان أحدهما على الآخر. فهو يميز السرد في رواية المستنقعات الضوئية عن طريق استخدام إمكانات المطبعة، إذ جعله باللون الأسود، في حين وضع الدلالة الكلاسيكية (-) إلى جانب الحوار، وترك التداعي من غير ملاءمة. ولا يوجد في الغالب الأعم أي تداخل بين هذه الأشياء الثلاثة. ويكاد الأمر ينطبق على رواية الشياح لولا ورود السرد فيها دون استخدام اللون الأسود تمييزاً له عن الجزأن الآخرين.

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فقد حرص الروائي على عدم إطالة جملة وتراكيبه . فالسرد قصير وكذلك الحوار والتداعي ، ما عدا السرد الوارد في رواية الشياح مما هو خاص بعرض الحياة الماضية لموجودات السرداب . وقد اشرنا في أثناء حديثنا عن المضمون إلى أن هذا العرض لم يخدم مضمون الرواية في الغالب ، ونحن نراه كذلك على مستوى الشكل ، إذ طغى السرد في هذه الاجزاء على الحوار والتداعي فخلخل التوازن الناشىء بينها وبالتالي خلخل عملية الرصد الدخلية والخارجية ، وأثر تأثيراً سلبياً في حركة القص الروائية ، لأنه جمّد الشخصيات في الحاضر - وهو زمن الرواية الأول والأخير - وأخذ يتجه إلى الوراء باتجاه - الماضي بغية رصده[١١] صحيح أن الحوار يجعل حركة القص في الحاضر بطيئة ، ولكنه في الروايتين معاً حوار وظيفي استطاع الروائي استخدامه في جعل الشخصية تنمو روائياً بفعل تفاعلها مع الحدث ، وتتوضح لدى القارىء في الوقت نفسه بمعنى أن التبطىء وسيلة فنية تخدم مضمون الرواية، ولكن التبطيء الناشىء عن حركة القفص في الماضي لم يكن وسيلة فنية لأنه لم يخدم مضمون الرواية في شيء.

على أية حال فالشكل الفني في رواية المستنقعات الضوئية يتقدم خطوات واضحة على الشكل الفني في الشياح ، فهو أكثر حداثة وقدرة على التعبير عن المضمون . ولعل أكثر النقاط الواضحة فيه وأهمها السرد التوالدي . فالحوار يجعل ذهن البطل يتداعى إلى شيء آخر يسجله السرد سريعاً ثم يعود الحديث لتتمة الحوار ، وكأن الحوار يدفع إلى التداعي ، والتداعي يدفع الى السرد ، أو أن أحدهما يولد من الآخر ، كما هو واضح في الفقرة التالية :

«بينما راح شريكه في اللعب يعقد حاجبيه مفكراً .

اللعين يجيد اللعب ! وضع وزيره في المكان المناسب . بعد حركتين سيقضي على ملك المدير ، والمدير . . .

- منذ متى وأنت في السجن ؟
- منذ أربع سنوات طلقتني . كنت أجد لذة باللعب معها .
- منذ سبع سنوات يا سيدي» .

الواضح أن السرد الأول وصفي ولكنه يولد في ذهن البطل شيئاً يسجله سرداً في السطر التالي ، ثم يسأله المدير عن مدة سجنه فيتداعى إلى خاطره شيئان : تولّد الاول عن السؤال الزمني ، والثاني عن رؤية الشطرنج ، وهذان الأمران هامان على الصعيد النفسي للبطل . فالزمن مؤلم لأنه تاريخ طلب زوجته الطلاق والشطرنج يدعو للبهجة لأنه كان يلعبه مع زوجته في أيام سعادتهما قبل السجن ، ولهذا السبب جاء السطر التالي تداعياً سجله السرد وجمع فيه الأمرين معاً ، ثم عاد بعد ذلك إلى المدير فأجابه عن سؤاله . ويتطيع المرء ملاحظة مقاطع كثيرة جداً من رواية المستنقعات الضوئية تشبه المقطع الذي ذكرناه ، وقد أدت جميعاً غايتها الشكلية ، أقصد التعبير عن المضمون . إلا أن هذه المقاطع لا وجود لها تقريباً في رواية الشياح ، لأن الروائي اكتفى بالفواصل السردية الوصفية بين الأجزاء الحوارية . وهي فواصل مهما تكن جيدة فإن دلالتها لا تعدو تصوير خارج الشخصية . وبالمقابل ففي رواية الشياح أمور لا وجود لها في المستنقعات الضوئية كاستخدام نصوص المذياع[١٢] ، بهدف إعطاء حالة الشخوص الموجودين في السرداب امتداداً مكانياً ، إضافة إلى الدلالة الرمزية التي تعتمد على المفارقة بين تفكير المذياع والحالة الحقيقية للناس في الحرب .

على أية حال فأسلوب إسماعيل قادر على أن يشد القارىء إليه بقوة ، ويجعله يتابع الرواية . ولو توفر لهذا الأسلوب حدث ذو دلالة فكرية لخرج القارىء بشيء كبير.

(١٠) : في مكان واحد فقط كان تقسيم الفصول عشوائياً لم يخدم فكرة التقطيع . هذا المكان هو الفصلان ٩ و ١٠ والملاحظ أنه لا يوجد مسوغ لإنهاء الفصل التاسع والبدء بالفصل العاشر من القسم الأول لأنها متصلان . أما فصول الرواية الأخرى فقد حققت فكرة التقطيع وخدمتها على مستوى المضمون .

(١١) انظر الوصف الخارجي لأسعد مثلاً - ص ٢٦.

(١٢) انظر الشياح ص١١- ٢٤- ٣٤- ٤٦- ٦٧- ٧٠- ٧٥- ١٢٤- ١٣١- ١٥٨.



موسوعة المورد لمنير البعلبكي

بقلم الدكتور قسطنطين زريق

ما فتىء الطلاب والمثقفون والكتاب منذ بضع سنوات يفيدون من القاموس الانكليزي العربي «المورد» الذي وضعه الأستاذ منير البعلبكي. وليس أدل على هذه الافادة من انتشار المعجم وتتابع طبعاته وظهوره في حلل وأحجام مختلفة ومن إقبال الناس عليه في مشارق أرض العرب ومغاربها، بل خارج هذه الأرض الواسعة في المراكز والمؤسسات المعنية بالشؤون العربية في أنحاء المعمور.

وها إن الأستاذ البعلبكي يتحفنا في مطلع هذا العام ببادرة نتاج جديد هو المجلد الأول من «موسوعة المورد» التي عكف على إعدادها فور انتهائه من «المورد» والتي عمدت «دار العلم للملايين» إلى إخراجها بحلة زاهية تستدعي التقدير والإعجاب وبمستوى تقني وفني قل نظيره بين ما تخرجه مطابعنا في هذه الأيام.

وإذ أقبلت على مراجعة هذه الموسوعة أُخذت بثلاث من المزايا التي تتخللها والتي تعرب عن الجهد الفريد الذي بذله الأستاذ البعلبكي في تأليفها. أُولى هذه المزايا هي قدرة المؤلف على العمل المضني المستديم وعلى التزام مقاصد هذا العمل ومطالبه وعلى البذل السخي في سبيله. وقد برزت هذه المزية في «المورد» سابقا، ولكنها تتجلى الآن تجلياً باهراً في الموسوعة الجديدة. وكلنا يعلم أن مشروعاً من هذا النوع لا يستطيع أن يُنجز على الوجه الأفضل إلاّ بتجنيد فريق، بل فرقاء، من العلماء المتخصصين كل في مادته والعاملين معاً في وحدة عضوية متماسكة. وهذا أمر لم يتسنّ لنا بعد تحقيقه في حالة التوزع السياسي والثقافي الطاغية على مجتمعنا العربي في هذه الآونة. وإلى أن ننهض إلى مستوى هذا التحقيق، حريّ بنا أن نحيّي جهد فرد مقدام تصدى لهذه المهمة العسيرة بعزيمة لا تلين إزاء العقبات وبهمة لا تعرف الكلل والملل، وجعل يقوم بأعبائها ويوفيها حقها على وجه يستحق التقدير والاعجاب.

في خضم النتاج اليسير السريع الذي تقذف به مطابعنا يوماً بعد يوم، يأتي جهد الأستاذ البعلبكي ليذكرنا بفضائل الجلد والمثابرة والانكباب - وهي من أهم شرائط العلم - التي عرف بها أعلامنا القدامى والمحدثون والتي أنتجت تراثنا الثقافي الضخم الذي تلقيناه من هؤلاء وأولئك. وما أحوجنا في هذا الزمن الذي نستسهل فيه الصعاب ونبغي أقصى منال في أقصر مدى وأقل جهد - وما أحوجنا إلى أمثلة، كهذا الذي بين أيدينا، تبرز لنا مطالب النّفس الطويل، والسعي الحثيث والمعاناة الصابرة الدؤوب في ما نقبل عليه من مهمات، وفي المهمات المتصلة بشؤون العلم بخاصة.

ولا تقتصر هذه المعاناة، في «موسوعة المورد»، على محاولة الإطلال على شتى العلوم والفنون واختيار المواد الهامة منها للتعريف بها، بل تبدو أيضاً في الدقة التي جرى بها هذا التعريف. وهنا الميزة الثانية لهذه الموسوعة. فلقد أخذ المؤلف على نفسه تمحيص الأسماء وطريقة كتابتها والتلفظ بها، وتدقيق التواريخ، والتنقيب على المصطلحات العلمية العربية والتقصي في اختيار أرسخها وأجودها، وإتباعها حين ورودها بالأصل الانكليزي منعاً للالتباس وتأكيداً للمقصود. وتتجلى هذه الدقة أيضاً في حسن التمييز بين الجوهر والعرض وفي الانصباب على كنه الموضوع دون تفصيلاته وهوامشه. وقد جاءت التعريفات، على إيجازها، ملمة بلبّ موضوعاتها، ومقدمة للمُراجِع خلاصة المعلومات بأقل الألفاظ. وفي هذا الإيجاز المكتنز ما فيه من دلالة على قدرة المؤلف على التركيز والإحكام في الفكر والصياغة. ومن مظاهر الدقة أيضاً أني لم أقع في ما قرأته من هذا المجلد الأول على أي خطأ مطبعي في العربية أو الإنكليزية، ولم أجد إلا كل ما ينبى بالعناية الفائقة بصحة المضمون وحسن الإخراج.

أما الميزة الثالثة لهذه الموسوعة فهي سلامة لغتها وجودة أسلوبها الأدبي. ولا يسعني هنا إلا أن أُقر المؤلف على ما قاله في تصدير المجلد من أنه عني «بإفراغ مواد الموسوعة، حتى العلمية منها، في لغة مشرقة الديباجة يقرأها العالم فيحسبها أدباً من الأدب ويطالعها الأديب فيعتبرها نموذجاً صالحاً... من نماذج النثر العلمي». وأحسب أن لهذه الميزة فائدتها الخاصة للطلاب والتلامذة الذين سيقبلون على هذه الموسوعة، نظراً لما نشهد اليوم من خلل مستشرٍ لدى أجيالنا الناشئة - حتى من نحا منهم منحى الاختصاص الأدبي أو الإنساني - في جهل أصول لغتهم القومية وفي العجز عن التعبير السليم والأداء

الجميل في إطارها.

ولا يمكن عملاً كهذا أن يبلغ الكمال. فالموسوعات، حتى التي تقوم على أكتاف جماعات من المتخصصين وتهيأ لها الأسباب المادية والبشرية الوافرة، تبقى دوماً خاضعة للتعديل والتصحيح. ولا ريب أن من يراجع هذه الموسوعة يجد هنا وهناك ما يستدعي التصويب أو التحسين. ففي نظري مثلاً أن درج الأسماء العربية التي تبتدىء بأل التعريف يجب أن يكون حسب أوائلها دون اعتبار الأل، فيأتي al - Mutannabi في حرف M لا في حرف A و al - Tahawi في حرف T، وهكذا. (حتى إذا اتبعنا أسلوب المؤلف فإن ثمة خطأ في ترتيب abu - Dharr al - Ghifari (al - Hasan al - Basri يضاف إلى هذا أن الأسلوب الذي استنبطه المؤلف لتدقيق ألفاظ الكلمات العربية أسلوب معقد، ولا حاجة للمطالع العربي به. ولو استخدم المؤلف الأسلوب المتبع في الموسوعة الإسلامية بشيء من التعديل لجاء الأمر أيسر له وللمطالع ولعله كان أوفى بالمطلوب. وأخيراً لا بد من الملاحظة أن ثمة إسرافاً في التصوير، فلا حاجة في نظري إلى هذا العدد الوافر من صور الحيوانات والجبال والفاعليات (راجع مثلاً الألعاب الرياضية ص ٢٠٠ ـ ٢٠١) حتى من صور الأعلام التي يمكن الاستغناء عن الكثير منها دون خسارة للمطالع. إن الجهد المبذول في اختيار هذه الصور وفي إدخالها في النص وطباعتها بالألوان خليق بأن يحوّل إلى نواح أخرى من عمل الموسوعة أشد ضرورة وجدوى. على أن هذه الملاحظة لا تقصد إلى انتقاص قدر الصور الفنية الرائعة التي يشتمل عليها هذا المجلد والتي تسبغ على الموسوعة طابعاً خاصاً وتدل على العناية الفائقة في إعداد موادها وإخراجها.

إن هذه الهنات التي ذكرت وأمثالها لا تمس جوهر النتاج الفاخر الذي تمثله الحصيلة الأولى من هذا المشروع الموسوعي. وإنا نتطلع بثقة إلى تتابع الحصائل التالية داعين للأستاذ البعلبكي بدوام العافية والنشاط لإكمال هذا المشروع الضخم بما يتناسب مع بُعد طموحه وصدق التزامه ووفرة بذله.



«نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية»

تأليف الدكتور خليل أحمد خليل

بقلم حسان عبدالله

كيف يمكن لسوسيولوجيا الثقافة الشعبية [1]، أن تكشف الخاص لمصلحة العام؟ أي أن تجذر عموميات الثقافة الوطنية واستطراداً الثقافة القومية، في أرض البنى الثقافية، الاجتماعية، التحتية، كي تتجلى في الانتاج والممارسة، للكشف عن محاور التواصل والتفاعل في سياق التطور التاريخي العام؟

(١) د. خليل أحمد خليل: نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٠.

هذه المهمة المطلوبة من علم الاجتماع، بالاضافة الى انها تضع حدوداً واضحة للخصوصيات، فهي تجنب الانتاج الثقافي الشعبي ـ وهو يحاول الاعتماد على الموروث من قواعده على حساب استنباط الجديد والمتقدم ـ الوقوع في دائرة السلفية من جهة، أو في دائرة الاغتراب السلبي ـ بمعنى التمسك بقشور التجديد ومعاداة مضمونه ـ من جهة ثانية.

في تحديد مهام علم الاجتماع الثقافي الشعبي يوضح د. خليل أحمد خليل في مؤلفه «نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية» منطلقات المهمة التي حددناها:

١ـ فالمهمة الأولى لهذا العلم هي تكثيف الوقائع الثقافية تمهيداً لتحليلها بدلا من تجاهلها وتركها

١ـ والثانية تتمثل في تسجيل ماهية العلاقات الممكنة أو القائمة، ما بين الظواهر الثقافية الشعبية المدروسة ميدانياً.

١ـ والثالثة تقوم على عملية التوليف الفكري، لاظهار مدى وحدة النموذج الثقافي المجتمعي، أو مدى انفصاله الداخلي.

هذه المنطلقات ليست بدون ضوابط، فهي بحاجة ايضاً الى منظومة قواعدية، تمنهج البحث، وتصل به الى نتائجه المرجوة، أو كما يقول المؤلف فالمهمة الأولى تتمثل في تقعيد الثقافة الشعبية، لتسهيل عملية الفرز العلمي، للظواهر الاجتماعية الثقافية الشعبية وردها الى أصولها الموروثة من جانب، والكشف عن مراكز ثباتها ومراوحتها من جانب ثانٍ، وتلمس محاور تثويرها من جانب ثالث.

في هذا السياق، فإن قواعد أولية تفرض نفسها مع بداية تأسيس علم الاجتماع الثقافي الشعبي، تتمثل بما يلي:

ـ إن جميع الظواهر الثقافية، متصلة، متداخلة، متفاعلة، ومتصارعة، في جدلية ديمومتها، أو صيرورتها.

ـ إن القرابة بين الظواهر الثقافية تطال المضامين المعرفية ذاتها، لاسيما المضامين الاعتقادية (الأيديولوجية)

ـ ضرورة الكشف عن العلاقة العلمية ما بين البنيان الثقافي الفوقي للمجتمع بعامة والمنتوجات الثقافية في اشكالها الشعبية.

ـ تحديد موضوع علم الاجتماع، والظواهر الداخلة في نطاقه والمساعدة على ارساء قواعده.

ـ تلازم الانتماء ما بين الثقافة بعامة، وبين الثقافات الفرعية.

ـ درس الظواهر الثقافية الشعبية، وهي في حالة انتاجها وتشكلها ونموها وتطورها وتحديد اطار استنادها الاجتماعي.

-إن كل ظواهر الثقافة الشعبية، وغير الشعبية تستند الى الكلام، وتستقوي به في تشخيص اهدافها. وهذا ما يجعلها تستند إلى مرتكز غيبي، يتعارض مع المستند العلمي،

-نزوع الظواهر الثقافية الشعبية، وهي في حالة توالدها وتنازعها، إلى شكل من اشكال الوحدة الداخلية -وحدة التداخل والتفاعل.

-دراسة نموذج الثقافة الشعبية اللبنانية يفتح لنا ابواباً على الاشكال الثقافية الشعبية في المجتمعات العربية، الساعية الى بناء اشكال جديدة من الانتماء الثقافي والوحدة الثقافية والحضارية العامة. وفي هذا الاطار فإن النماذج الثقافية الشعبية، التي تتصدى لها الدراسة بالبحث والكشف والتحليل، كما تتجلى في المجتمع اللبناني، لا تقف عند حدودها الواقعية كما قدمت نفسها تاريخياً، أو تقدم نفسها من خلال استمرارية بعضها الآن -بل هي في سياق الكشف والتحليل تبدأ بالتمركز في ساحة أوالية وحدتها الثقافية الوطنية واستطراداً في ساحة الوحدة الثقافية القومية- فما هي هذه الظواهر، وأين تقع في منظومة التطور الثقافي الوطني العام؟

التلاسن ظاهرة صراع اجتماعي

يعرّف المؤلف التلاسن بمختلف اشكاله- بأنه الاستعانة بقوة النطق الكلامي والسعي لتحويله في مستويات الاعتقاد الجماهيري، إلى ارادة قوة أو الى فعل كلامي.

ويتلمس بعض جوانب المبارزة في ظاهرة التلاسن، عبر التعرف وكشف الذهنية الالتباسية (تداخل السحر، الاسطورة، الاعتقادات) التي تشكل مركز استلهام للقوى الاجتماعية المتصارعة. فمن الثابت ان وراء هذه القوى، تكمن بالضرورة قوى اعتقادية، يفصح التلاسن عن تلازمها مع الصراعي.

هنا يطرح المؤلف السؤال الاساسي التالي: أليس في السلوك التلاسني الاعتقادي دلالة كافية على اغتراب اجتماعي وارتهان ثقافي؟

لا شك ان مظهر التلاسن، إذ يستبدل الفعل الاجتماعي الملموس، بقول اجتماعي ملحق بقوة خارجية، انما يكشف لنا احد معالم الارتهان الثقافي داخل مجتمع اعتقادي /سحري/ ديني أو طائفي كالمجتمع اللبناني.

فالتلاسن، واللعن، والشتم، كظواهر اجتماعية ثقافية، ترافق عادة عجز طرفي الصراع، قوى او افراداً وحتى دولاً، عن المواجهة المباشرة.

هنا يطل البحث على امكانية الكشف عن مغزى اشتداد ظاهرة التلاسن بكافة اشكالها خلال الحرب الاهلية اللبنانية، كامتداد لحالة موجودة سابقاً، ولحالة اشتد فيها الصراع الاجتماعي على محاوره -الطبقية -الفئوية -العشائرية -الطائفية، فكان في احد تعبيراته، أحد نماذج افرازات التنوع الاجتماعي وتعقيده في الوقت نفسه، وقد تدرج هذا التلاسن خلال الحرب، من التلاسن الاعلامي عبر الصحف والاذاعات الخاصة، الى وسائل الاتصال المباشر (الهاتف)، حيث كانت تشتدّ نزعة التلاسن المنقولة، في فترات الهدوء النسبي، وإن لم تكن معدومة، في فترات الصراع الحاد،مع ملاحظة غياب المضمون السياسي عن الحوار التلاسني وهيمنة المصطلحات الفردية الذاتية التي لا تتجاوز في توسعها حدود «الأسرة» أو «الطائفة» على أبعد تقدير. مما يكشف غلبة الاسباب الاعتقادية السلفية في الصراع، على اسبابه المكونة، سياسية واجتماعية.

هل لهذه المظاهر علاقة بالشخصية الاجتماعية؟

بالتأكيد نعم، فالشتم وسواه، يطرح مسألة التعليم، والأمية الكتابية والثقافية، وبالتالي فإن الصراع الشتائمي إذا صح التعبير، في حالاته الفردية، كما في الحالات الجماعية يتوافق مع حالات الصراع الاجتماعي، والسياسي، والطائفي، كما في النموذج اللبناني.

صلة الالقاب بالمناصب والأدوار

والظاهرة الثانية، التي تلفت الاهتمام، وتشكل بداية ناجحة لتفسير التواصل الموروث في مجتمعنا الراهن على الصعيدين الاجتماعي والسياسي، هي ظاهرة الألقاب في سياق تطورها، منذ قبل الاسلام، وخلال الاسلام القرآني والراشدي، وفي العهدين الأموي، والعباسي، ثم في العهد العثماني.

وبالاضافة إلى أن المؤلف يمهد كعالم اجتماع لبحثه برؤية تاريخية لمسألة الألقاب وعلاقتها بالأدوار الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وهي جديرة بالتفصيل والدراسة، الا أن الاطلالة من هذه الرؤية التاريخية على تواصلها في الحاضر، يشكل محور الاهتمام المباشر، وفي المجتمع اللبناني كنموذج نستطيع تعميمه إلى حد بعيد على المنطقة المجاورة. وان كان للألقاب فيه محاور فعالية خاصة، مازالت مستمرة وبارزة.

ضمن هذا السياق يحاول المؤلف، أن يقيم مقارنة سوسيولوجية للألقاب، بقصد التوصل إلى تسجيل مؤشرات متميزة، للانقسام الطبقي (أو على الأصح للتعبير عن تجلياته على هذا الصعيد).

ففي المجتمع اللبناني، لاتلغى الطوائف الطبقات، والعكس صحيح، فالظاهرتان لابد أن تكونا متلازمتين، من وجهة نظر البحث السوسيولوجي، إذ أن الطائفية بما هي بنية اجتماعية، ثقافية، تتقاطع مع الطبقة، في كل نقاط الاسناد الاجتماعي الثقافي، وما يميزها هو أن الطائفي يستند بالأولوية إلى الديني، والطبقوي إلى الاقتصادي.

من هذا المنظور، يعالج المؤلف مسألة الألقاب، من خلال عينة مأخوذة من سبعماية لقب، ويكثفها في قطبين أساسيين:

ـقطب الارتهان (التلقيب القسري)

ـقطب الهيمنة (التلقيب الطوعي)

وبين التلقيب القسري، الذي يراد به أن يكون وسيلة ارهاب وارتهان، والتلقيب الطوعي، الذي يراد به أن يعبر عن حالة ارتقاء وهيمنة، تبدو لنا مؤشرات خاصة بالانقسام الطبقي.

والمهم في التلقيب القسري، أن تدرس الحدود الفاصلة بين القسري بمعناه الدنيوي، وذلك الذي ينتسب إلى المنظومية القائمة، السياسية، الاقتصادية والثقافية.

أما المغزى السوسيولوجي لظاهرة التلقيب الطوعي، فهو امتيازها بأنها ألقاب النخبة الاجتماعية، التي تحاول إما أن تصطفي ذاتها، وإما أن تفرض اصطفاءها، إما بالألقاب السياسية الموروثة، وإما بألقاب التغيير (الحركة).

هنا لانعتقد أن المؤلف يخالفنا الرأي، في جدلية العلاقة بين القسري والطوعي من الألقاب وأدوارها في الحالتين، كونها جدلية تحمل في مضمونها جدلية صراع، تشكل الألقاب في سياقها رموز مستوياته وخطوط تطوره. ففي مجتمع كلبنان وهو نموذجنا في البحث والدراسة، لاتشير الألقاب إلى تقسيم سطحي في الأدوار، والمراكز، والدلالات الشخصية، بل هي في أبعادها الصراعية، تحمل بذور الفرز المجتمعي في سياق الولاءات العائلية والطائفية والفئوية، والمناطقية ـ التي تمتد فعاليتها أحياناً إلى ساحة لبنان كله، وهي لذلك، لاتشير إلى أدوار حادة التمايز بين فئة التلقيب الطوعي والتلقيب القسري، نظراً لتداخل المصالح التي غالباً ما تمر عبر العلاقة بين الظاهرتين، بما يشبه التسليم المؤقت للفرز، والعداء الاستراتيجي له.

وما نلاحظه هنا، هو أن التلقيب الطوعي، لايحمل دلالات مشتركة دائماً، فهو في حالاته المعروفة على صعيد الطبقات الحاكمة، يحمل تنوعاً داخل الوحدة.. من الألقاب الموروثة التي غالباً ما تعطي لنفسها الدور السياسي ومن خلاله الحق بالهيمنة على السلطة. (بيك ـ زعيم ـ أفندي ـ أمير ـ الشيخ) وهي رموز لفئة ما يطلق عليه في لبنان (الاقطاع السياسي)، إلى الألقاب المنتجة وهي غالبا حديثة ـ تدخل إلى السلطة أو تفرض نفسها عليها، بفعل الكفاءة العلمية ـ وهي فئة التكنوقراط في المجتمع اللبناني، التي لم تستطع اختراق سقف الألقاب السابقة سياسياً ـ من حيث الموقع والدور. وهي الفئة التي تراوح في موقفها عادة بين محاولة الانتماء إلى السلطة القائمة، على أساس فرض كفاءتها وفرض الاعتراف بها، وبين تجسيد معنًى جديد لمسألة الألقاب موقعاً ودوراً، في الذهن الشعبي العام، كما في الممارسة العملية ـ وهي مسألة لعبت منذ عشر سنوات دوراً سياسياً هاماً على صعيد الصراع الاجتماعي القائم ـ وساهمت بدرجة معينة في تقويض الاعتراف والخضوع الشعبي للألقاب الطوعية ـ موقعاً ودوراً.

وبينما تصطفى الألقاب الطوعية هنا، فان الألقاب القسرية، غالباً ما تشكل أحد حوافز الصراع الفردي، أو الاجتماعي، وفي المجتمع اللبناني، تشكل عبئاً فردياً وجماعياً، عند الطبقات الشعبية، تبرز حدته الصراعية في أوقات الأزمات. وقد شهدت الحرب الأهلية، نماذج انكسار حاد لمواقف فردية وجماعية، انتقاماً من رموز الألقاب المصطفاة (الموروثة والحديثة) بعد أن دخلت فئات شعبية واسعة نسبياً إلى مواقع العقل والتأثير في محاور الصراع وجبهاته.

والمقاربة التاريخية والعينية للألقاب من حيث اتصالها بالمناصب والأدوار الاجتماعية أوصلت المؤلف إلى استنتاجات محددة هي التالية:

ـ الصلة الجدلية بين الأسماء والأشياء والألقاب والمناصب، هي في وضوح اجتماعي تام حيث يتقارب المجرد والملموس إلى حد التوحد.

ـإن المجتمع وهو ينتج في الصراع، مناصب الناس وأدوارهم، ينتج بشكل طبيعي ألقابهم الدنيا والعليا، وبالتالي فان مقاربة الصراع الاجتماعي ممكنة من خلال التلامس ومن خلال الألقاب معاً.

ـإن الألقاب كلها تدور حول الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي للأشخاص.

التمثل الاجتماعي ـ الأمثال والحكمة.

الأمثال الشعبية ظاهرة اجتماعية، تستمد قيمتها الذاتية أو الموضوعية، من سياق الحدث أو السلوك الاجتماعي،

يثير المؤلف هنا المشكلة الأولى، وهي أن المثل كتعبير شكلي ينتمي إلى المؤسس الموروث، التاريخي، وانه بمضمونه يرمي إلى الآنية، كما يرمي إلى كشف المقبل ولكن بما هو تكرار لحاضر ماض.

ومن جهة ثانية، نجد الأمثال تقوم على الابتكار الحدثي، بحيث يقترن الشكل والمضمون بالمثل، كما يتساوى المثل ونقطة الاستناد الاجتماعي. وفي هذا المجال يبدو المثل الشعبي، تمثلاً ابداعياً للسلوك الاجتماعي، اذا أن قائله يتمثل الحكمة المباشرة التي يقتضيها السياق الاجتماعي ذاته، على طريقة لكل مقام مقال.

وهكذا فان أصل المثل الشعبي، يظهر لنا بوضوح أكثر، اذا ما نظرنا في حالة هذا المثقف الشعبي، وهذه «الانتليجينسيا» الشعبية.

إذا سلمنا بوجود مخزون ثقافي شعبي، له جوانبه الموروثة، المنقولة، الجامدة، وجوانبه الابداعية التي تتقاطع بحذر شديد مع الجديد، الحديث، بكليته، وهو موجود بدون شك، فان «المثقف» الشعبي، في مجتمعاتنا العربية، ومجتمعنا اللبناني، يشكل رمز التواصل التاريخي وساحة تفاعل التراث مع الوافد من الثقافة. انه بتعبير آخر، وهو يمارس بالأمثال والحكمة، بالنقد والمعارضة، التواصل مع التراث، ونقض الحاضر، والحذر من المنظومة الثقافية القائمة، والوافدة بأشكالها

وجوهرها. إنه خط الدفاع عن التراث بمعنى من المعاني، فهو «المثقف العضوي» في مجتمعه.

تطل هذه المسألة على اشكالية قائمة، ترافق صعود النخبة الحديثة، في المجتمع، من أصول شعبية، من جهة، وبثقافة وافدة (منهجاً ومصطلحات، وتشابيه، وأمثالاً) من جهة ثانية، كما تطرح اشكاليات (التشابيه، والاستعارات، والاستشهادات) التي تنتمي إلى منظومة معرفية جاهزة، ثبت أنه من الصعوبة بمكان ادراجها في القاموس الشعبي وان كانت في صميم ثقافة النخبة واستعمالاتها الثقافية والكلامية.

تحليل اجتماعي لمحتوى الأمثال:

تبرز بعض الأمثال الاساس الأبوي للعائلة، مميزة بين ابن الابن (خط الذكر) وابن البنت (خط الأنثى)، ثم تشدّد على الخط نفسه ممتدة به إلى مجمل علاقات القرابة (ابن العم) في مواجهة الغريب.

ومن جهة أخرى فان للأمثال علاقة بالمصالح، فالتفرد بالمصلحة والاعتماد على الذات لتحقيقها، هما أساس القيمة ومردودها. ولكن هذا التفرد لا ينفي التبادل ولا يمنع التعاون الاجتماعي.

وتتأكد في الأمثال، أهمية توافق المصالح أساساً للاجتماع، وخطورة اختلافها تؤدي إلى التنابذ والصراع.

ويخلص المؤلف إلى التمييز بين المثل والجدل، إذ أنه يقع في سياق الجدال وهو يهدف في الأخير إلى تقرير حالة، بينما يرمي الجدل إلى اكتشاف سيرورة التبدل. وان مهمة المثل الشعبي هي أن يستخلص من الفعل الاجتماعي المثل الثقافي، وهو يتطور بتطور القوى الاجتماعية ذاتها، فلكل نظام اقتصادي-ساسي، منظومة معارفه الاجتماعية.

الشعارات والصحافة الجدرانية

إن لبنان المشهور عربياً وعالمياً، بصحافته الورقية، صار الآن في مقدمة بلدان العالم من حيث الصحافة الجدرانية بكافة مظاهرها، ابتداءً من الشعارات على الجدران، إلى الملصقات المصورة المكتوبة على الجدران، ثم الشعارات المرسومة، فاليافطات المرفوعة بين الجدران.

وهكذا، صار الجدار، ذا دور اجتماعي ثقافي، ودور اعلامي سياسي.

هنا تطرح أسئلة كثيرة حول هذه الظاهرة الثقافية، التي برزت بحدة أثناء الحرب الأهلية:

-ما هو مغزى هذا النوع من التوسع الاعلامي الجداري في الأحياء والشوارع؟ هل هو مؤشر لانقطاع ما بين وسائل الاعلام المعروفة، والفئات الشعبية؟ وهل تزايد الشعارات الجدرانية يعكس حدة هذا الانقطاع؟ والى أي مدى نجحت الصحافة الجدرانية في تحقيق التواصل الثقافي - السياسي المفقود.؟

استنتاجات ختامية

يخلص المؤلف في هذا البحث العلمي، المعزز بالوقائع العيانية، وبمحاولة جادة، لتأسيس سوسيولجيا للثقافة الشعبية، تستنبط اسناداتها من التجربة الثقافية الشعبية الحية- الى استنتاجات عامة أبرزها ما يلي:

-غلبة التراث الثقافي الشفهوي، بحيث أن التأريخ للتقاليد وللعادات الاجتماعية الثقافية يستدعي جهوداً علمية ميدانية كبيرة.

-غلبة التاريح السلطوي الفوقي على المسرى السياسي لتاريخ هذه المجتمعات، ثم غلبة المسار الديني داخل المسرى السياسي، وبالتالي فان الثقافي نجده مقهوراً، وراء الاعتقادي والثقافة المسيطرة.

- تحجيم التاريخ الثقافي المميز للمجتمعات العربية.

-ضرورة تعميق الرؤية السوسيولوجية للأفكار والعادات، ولأساليب الافتكار والتأمل ولمناهج السلوك والمقاربات الاعتقادية.

- اعتبار النصوص الموروثة مفاتيح لوقائع اجتماعية.

-تمتاز الأوساط الشعبية في عصرنا بنزوع مميز نحو التكتل الجماهيري للمعرفة وهو ما يسمى بالعصر الجماهيري للثقافة.

-إن سوسيولوجيّة الثقافة/الثقافات/الشعبية هي مدخل علمي لطرح الاشكالات الثقافية في كل المستويات البنيوية للمجتمع، وفي كل المنظومات السياسية العربية.



«أيتها الحبيبة.. خذيه عاشقا».

للشاعر: عصام ترشحاني.

بقلم خالد نقشبندي

عصام ترشحاني شاعر عربي معروف بين الشعراء الفلسطينيين، بدأ رحلته الشعرية في منتصف الستينات ولمع اسمه في مطلع السبعينات، وهذا هو الديوان الرابع له، بعد «قراءة في دفتر الرعد»، «الغزالة تعود الى البحر»، «منارات لاحزان العشب». وشعره في مجموعاته الثلاث السابقة يمتاز ببساطته وعذوبته، منتهجا اسلوب القصيدة الحديثة، التي يكللها الوزن وتتردد القافية كثيرا في مقاطعها، هذه القصيدة التقليدية والمألوفة لبواكير الشعر العربي الحديث كما طرحها (بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة) أتت في قصائد «عصام» مشحونة بالرومانسية الثورية وبالعاطفة والحنان والحماس والرؤى التفاؤلية الواضحة التي تبشر بالخير والعطاء والتصميم.

ان الشاعر عصام ترشحاني لم يكن ينظر الى الفجائع والنكبات من خلال منظورها الصرف، ولم يكن انتقاديا بالمعنى المأساوي بل كان ينشد لحن الثورة والوحدة ضمن اطار عفوي وشفافية جميلة غنية الملامح والرؤى. وكانت قصائده اغنية شديدة

الاحساس مكثفة الخيال عاطفية المنهج، ومشبعة بالاطمئنان والثقة . . وهذا باعتقادي ما أفقد ديوانيه السابقين باستثناء هذه المجموعة ومجموعة «منارات لاحزان العشب» صفة الواقعية الحقة . .

وهنا في مجموعته الجديدة الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ يضع يده على سر الشعر الجديد، ويعرف كيف يمزج بين الرمز والواقع بين همومه الذاتية وهمه الفلسطيني في لغة شفافة بعيدة عن الضبابية محلاة بموسيقا عذبة لا تخلو أحيانا من الميل الى التشريقهانه يتجاوز نفسه مفاجئا ايانا بواقعيته التعبيرية والانتقادية، انه يرى المأساة ضمن اطارها الدرامي المتنامي، يرى الأحداث بواقعها التاريخي مجسدا الواقعية بالتزامها الايديولوجي وبامكاناتها الجمالية التي تملؤنا احساسا وفكرا بما هو عام وشامل في هذه الحياة. اذ تظهر الحوادث مصورة في قصائده من منظورها الانساني الشامل، من كونها ليست حادثة واقعية مباشرة لها ظرفها الخاص بل انموذج شامل لما يحدث وما قد يحدث، انه لا يتبع الحدث بل يسبقه ليتنبأ به ويحذر من وقوعه، انها النظرة الواعية لأبعاد الحياة التي تحملنا بأصواتها ورموزها ومعاناتها الى مصاف الشعر الذي نحب ونأمل. . . .

١ـ القصيدة المعبرة عن التاريخ

ان قصيدة «دمه انفجار البرتقال» التي يهديها الشاعر الى الشهيد غسان كنفاني، ذلك المناضل الفلسطيني والكاتب المبدع، خير شاهد على ذلك. . فغسان كنفاني استشهد وهو يؤدي واجبه النضالي. وقد عاش هذا الكاتب حياة صعبة مزج فيها بين الكتابة كقول ابداعي ملتزم وبين النضال كممارسة فعلية مشكّلا لنا صورة خلّاقة للأديب الذي يترجم ويجسد القول بالفعل. وهذه الصورة في منتهى التضحية والنقاء، ولكن الشعر ذاته لا يفي بالغرض اذا تحدث عن ذلك ما لم يكن يوازي بقيمه هذا الصفاء الخلقي بشكله الابداعي وطاقاته الجمالية وصدقه، ووعي مؤلفه، وصياغة تعابيره، ان القصيدة لدى (عصام ترشحاني) كانت قادرة على استبصار هذه الصورة التاريخية الهامة لغسان كمناضل وكاتب معا. .

ماذا يرى في البرتقال؟

الوقت يخطفه لينأى

عن حدود البرتقال. . . (ص ٧٣)

تساؤل محيّر حول أبعاد النضال الصعب الذي عاشه كنفاني دون كلل وهو في أوج شبابه وحيويته، ليقدم لنا قدرات انسان تجاوزت حدها المألوف، طاقات انسان مميز يحمل في قلبه ابعاد القضية وجراح الأمل. .

الأرض داخل حزنه

لغة، تجددها الفصول. . .

والحزن ميناء

يعيد حقائب الجرح المهدّد بالرحيل. .

الحزن ذاكرة السواحل

والمنازل، والحقول. . . (ص ٧٤)

ها هو يتنامى ويتعاظم هذا الحزن ليمتد من قمم الغناء الى اتساع جهاته في الدم أو الياسمين. . . ها هو يرفع مناديله، وأكفه، وعرباته، وشواهده، وشاخصاته ليدين كل شيء. . .

ليل هو الوطن الذي يتناثر

الحرس الخفيّ على مساحته

ويغمره السواد

ليل هو الآتي اليه

وما يراه الآن،

يركض دونما جسم ويذهب دونما اسم

فتعلنه السلاسل مالكا للبرتقال. . (ص ٧٥ ـ ٧٦)

ثم ينتقل الشاعر ليبشر «غسان» بأن الحبيبة كانت في انتظاره، انها تسعفه بأوراقها وامطارها وحبّها. . . تحتضنه ويغيبان في قبلة الأبدية. .

مطر. . هو الآتي. .

ومن وطن الحبيبة تهطل الأمطار

في دمه. . . فينتشر السؤال. . . (ص ٧٦)

ان الشاعر كما شاهدنا يواشج بين غنائه ودمه، أي بين أدبه ونضاله، ويمزج بين الطبيعة (وغسان كنفاني) طبيعة أرض فلسطين، الحبيبة والمأوى، بسمائها، وترابها، ببرتقالها، بليلها ونهارها، بحزنها وحزنه، هو طيف عليها وهي عامرة بأحزان قلبه.

يمر طيف البرتقال عليه

إنّ السرّ بينهما

احتراق عقارب الزمن الرديء،

السرّ بينهما

نضوج الزعتر العربي

والقمح المضيء. . . (ص ٧٧)

هنا نشاهد تلاحماً واضحاً بين كنفاني كمناضل والطبيعة كثمر ورمز. . . مزجاً يعبّر عن جدل الحياة ويقدم لنا صورة شاملة عن مفهوم العلاقة الحتمية بين الأرض والانسان. . اذ لا حياة لعالم الانسان بدون أرض يعيش عليها ولن يكون معنى للأرض بدون انسانها، وهذا مفهوم كلي وفكري عن وجود العالم. . ويمكن ان نستشفّه على مستوى الوطن مع اضافة معان هامة جديدة. . فالوطن كالأم بما يكتنز فيه من معاني الحب والعاطفة والانتماء والمبدأ والأصل والجذور واللغة، هذه القضايا توضح ليس فقط طبيعة وجود الانسان بل اعماقه وحتمية وجوده وكرامته واستمتاعه. . هذه هي الجذور التي تخلق في الانسان كبرياءه الجميل وتصميمه ونضاله العظيمين اذا ما أحس ان هناك خطراً يحدق بالوطن ويهدده. . . كما تخلق فيه الابداع، تبث في عينيه الفراسة والجمال، فتسرى في عروقه نبضا حيا. . وتدفعه لأن يقاتل ببسالة وعلى كل المستويات. . .

هذا المنظور الجمالي لحياة (كنفاني) المتميز هو الذي أوحى للشاعر ذلك السؤال المحير «ماذا يرى البرتقال؟» كمطلع للقصيدة ليأتينا الجواب في ختامها «يرتدي دمه انفجار البرتقال».

والبرتقال تعبير جوهري عن طبيعة فلسطين وأرضها الجميلة، وكنفاني هو جزء من هذه الأرض المعذبة لأنه انسانها الصادق والمخلص. . . فجاءت حياته كنموذج يحتذى به للنضال، كصورة مشرقة لكفاح الشعب العربي الفلسطيني لتاريخ هذا النضال وتأصله. . .

٢ـ القصيدة الحرة. . أو (الواقعية التعبيرية)

نحن في هذه المجموعة امام خمس قصائد حرة تعتبر نموذجا للقصيدة الرؤيوية أو الشعر المبصر الذي يحمل في كل شطرة منه مفاجأة وفي كل جملة منه دلالات جديدة. . .

ونؤكد مسبقا ان ليس جمال الشعر في نظمه او نثره على حد سواء. . حيث الشاعر

مبدع بلغته واسلوبه وذلك بالقدر الذي يتمكن فيه من السيطرة على ادواته وتطويعها بما يجعله مركز هذا العالم والرائي الذي تتمحور حوله الأشياء. . .

ونحن في هذه القصائد الخمس امام تعبيرية انتقادية تفَجر الحياة القاسية من خلال بواعثها المادية والحسية معا. .

أ ـ الملامح المادية. . وتشمل (الأسلحة الفاسدة)، (تجاريح القصب)، (دمدمات السفرجل الحزين)، (الكروم الممتدة الى الشرايين)، (رقصات الأعشاب البرّية)، (مناديل البنفسج والدم).

ب ـ الملامح الحسّيّة : (فرضية النهار ـ أبدجية الغابات)، (ازهار البراكين ـ لهب الماء)، (الغربة الثالثة. . . الخ. . .).

ان العناصر المادية تزكي القصيدة جوهرها الواقعي فتأتي كرموز حيّة، وعناصر اساسية تفتح للقارىء رؤية بصرية للواقع المرصود بشموله الأرحب وتعطيه جوهر الانسان الفلسطيني المكافح، كوجود يعبّر عن الغربة بأبعادها.

تذكرين دمه الذي ذهب يقاتل

من زمن الجوع والأسلحة الفاسدة

الى بدايات الغربة الثالثة (ص ١١٧)

فهناك غربة عن الوطن فرضها القمع والاحتلال وغربة عن الأهل حتّمها النضال وأخيرا طريق الغربة الثالثة في أرجاء الدم الزكي وبالأحرى غربة الحياة. .

أما العناصر الحسية فهي تزكي تعبيرية الشعر احاسيس شعورية شاسعة تنبع من الموسيقى الداخلية او من هذا التناغم الحركي المدهش مشكّلة في النهاية الطابع العام والشامل لتلك المدركات المادية التي أوردناها. .

كان يقرأ فرضية النهار

يرى سعادة الذاهبين إلى الثورة

تتفتح مثل ازهار البراكين

وعندما توّجته الأشجار علما عليها

فاجأه الوطن (برصاصاته السود)

فانهالت دماؤه على الرصيف

وغطت جثته. . دموع الشرفات العالية (ص ١١٩)

من هنا يبدأ الواقع المرصود بالمدركات الحسية ليأخذ صفة العمق والاتساع وصفة الرصد التاريخي من خلال الدوافع الشعورية التي تلهب خيال القارىء وتضفي على العناصر المادية طابعها الكوني، مكوّنة تلك الصورة الخلاقة للشعر في أثره ودوره وامكاناته في تخطي الحدث الواقعي المفرد الى الحدث النموذجي الذي يرصد حركة التاريخ والمستقبل. . . .

ان ما شاهدناه يصل بنا الى ان الشعر هو لغة جمالية اكثر منه فكر ولنأخذ مثالا هذا المقطع :

أرمي الوردة. . بدمي

ترميني الوردة بأوراقها. .

أنا مطر. . ولا سماء لي

أنا سماء. . ولا غمامة حولي. .

في الشطر الأول كناية عن ري الوردة وانعاشها أو التضحية من اجلها. انها وردة الوطن ويؤكد الشطر الثاني (ترميني الوردة بأوراقها) على صورة حسية تشبع خيال القارىء واحاسيسه الداخلية معا. حيث التخييل بمفرده لا يفي بالغرض المرجو فتأتي التواترات والايقاعات الحسية المحملة بالأفكار العميقة والصادقة مشكّلة مع تخييل الشعر افقا للجمال الأدبي الابداعي. .

هكذا عبّر الشطر الثاني عن نتيجة حتمية لمعنى الوجود الانساني في الأرض، اذ حيث أسقي الوردة بحياتي ترميني بأوراقها الخضر، أي تعطيني الثمر والحياة. . هنا تبرز العلاقة الجدلية بين الانسان ووطنه اشبه ما تكون بالصيرورة، وهذا ما سنبحثه بوضوح في حديثنا عن الشعور بالمأساة. . .

ان هذه القصائد النثرية الخمس التي تنتهج الواقعية التعبيرية نضعها في مكانة جمالية أرقى مما هي عليه في قصائد التفعيلة. ونبتدىء تمييزنا هذا من عنصر الموسيقي فهي في القصائد الموزونة تغدو شبه معروفة الايقاع والنمط تحكمها حساسية الانفعال ومحدودية الأفكار والمباشرة احيانا. . .

فانهمروا يا اصحاب الجرح الواحد. .

بين اللهب وبين الماء انهمروا

فالريح علانية. .

تختم بالشمع الأحمر قلب فلسطين

وتجهر بالتصفية

الريح تقامر بالدم العربي (ص ١٠)

أما في القصيدة الحرّة فهو يتجاوز تأثراته القديمة بشاعر الأرض المحتلة (محمود درويش) واجدا صوته الشعري المتميز والأصيل، حيث الموسيقى في القصيدة التعبيرية لها حضورها الجمالي ووقعها النفسي. . لها دفقها وايقاعها كموج البحار.

ومثل نهار مشتعل بالموسيقا

تنتشرين على جسده الأشقر

وتصدحين بالغناء (ص ١٣٢)

٣ـ الشعور بالمأساة. .

(أشعر أن النهر الأعظم

يلبس هاوية وينام بذعر فوق سرير الليل

أشعر أن رؤوس الأشجار تساق الى مقصلة

ودمي يتنكب حزن الأرض

فمن يسكنني الليلة

في هذا الجو الداكن

من يحزمني بحزام قادم

هذا الشعور بالمأساة لا يقف عند حدودها فقط كشعور سوداوي تشاؤمي بل ان الشعور بالمأساة غدا ظاهرة حتمية من ظواهر الوجود العربي، نظرا للواقع المرير لظروف التاريخ العربي المعاصر ووضعه الحضاري من عالم الحضارة الصناعية اضافة الى تمزقه القومي وجراحه المبعثرة هنا. . وهناك. . . حتى اصبح الشعور بالمأساة على نطاق الأدب ضرباً من الواقعية الصادقة يتميز بها النتاج الأدبي الخلاق والرؤيوي بعيدا عن التدجيل والتزوير. . الّا ان الشعور بالمأساة لا ينفي ابدا الأمل والتفاؤل الواعي ولا يلغي شحذ الهمم وامكانية التجاوز. .

وما من قدر

يدفع هذا الموت الجاثم

مامن قدر يدفع هذا الضيم

سوى فقراء الأرض

وأصوات النار المأخوذة حبا بالشهداء (ص ١١)

وتبدو غريزة النضال والكفاح المسلح ظاهرة حتمية وتاريخية لوجودنا العربي، ولانتصارنا على قوى العدوان والبغي التي تقف في طريق تقدمنا وازدهارنا. .

لك الجرح (يا صعبة الدمع)

ان الجراح بقلبي عصيّة. .

لك الليل. . والطارقون على الليل

ولي جبهة الضوء. . والبندقية. .

فاذا كان الشعور بالمأساة ضرورة للتفكير الواقعي فان مفهوم تجاوزها الى رحاب النضال من اجل انهائها حتمية تاريخية لنضال الشعوب وصمودها واستقلالها من الطغيان، هكذا رأى الشاعر ونحن نرى معه كذلك، انه اندفع نحو تصوير المستقبل وابتدأ، من الماضي والحاضر حيث العلاقة الانتربولوجية بين الانسان والذود عن وطنه علاقة مصيرية اثبتها التاريخ وأقرّها نضال الشعوب متجاوزا حدود الذات الى رحاب حركة المجتمع ومستقبل الوطن.

بين موته وانتفاضة السنابل

صداقة قديمة. .

بين موته وحرية الفراشات

أسرار حميمة

ايتها النيازك التي تؤويين اليه

احملي حقائب الصدام

وعانقي بعثه بشراسة جليلة (ص ١٢٨)

هذا هو الشعر الذي يسمو بك. . وهذه هي الكلمة النظيفة القادمة باتجاه المستقبل. . .

حيثما تزرع الموسيقى اشجارها الفارقة

وترسم النيران مدارات شهواتنا الغامضة

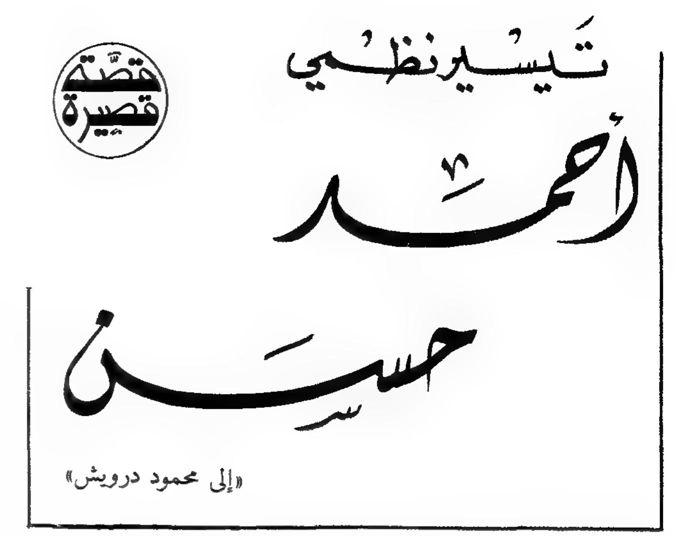
حيثما يبلغ النهر سريره الدموي

ويفتح الحب النوافذ المغلقة

تجده بلباسه القزحي

حاملا موته

وفاتحا أقاصيه لحياة جديدة. . (ص ١٢٩)



يترنحون. الآلات تدقدق، تصفر. والشوارع تُهدم وتُحفر. الأنابيب الكبيرة تلقى في الحفر. تقترب الجرافات وتبتعد. تقترب وتبتعد. تُهدم ثم تُردم. السواعد والوجوه السمراء المقدوحة مبعثرة في الحفر وفوقها، على طرف الشارع. السيارات الفارهة سيل لا ينقطع، مسرعة تثير الغبار على الجباه المتصببة عرقاً وصبراً.

يترنحون في عمل دائم. خلية نحل سوداء.

من مطلع الشمس حتى مغيبها، وجع الظهور والسواعد والسيقان ينتظر الساعة السادسة. الوقت يطول. الدوام يطول. والشوارع تُهدم وتُردم. والسادسة هي الحلم الممكن والمسموح. كان أحمد حسن بينهم. بملابس زرقاء داكنة. يعمل على آلة حفر الأسفلت. قامته انحنت قبل مئة عام. قبل مئات. أحمد حسن سقطت بطاقة عمله. في الساعة الحادية عشرة ليلاً قرر الذهاب للبحث عنها قبل أن تأتي الجرافات في الفجر وتقلب الأرض عاليها بسافلها. هناك عند طرف الشارع الذي كان يحفره اليوم،لا بد أنها سقطت من جيبه.

أحمد حسن يفتش كدجاجة في التراب. السيارات في الثانية عشرة ليلاً قليلة. تمر مسرعة. هائجة لسبب وبلا سبب. أحمد حسن كان متعباً. والبحث عنها أيأسه وحيّره. قبل أن يرفع ظهره المحني قذفته سيارة مرت كالبرق منحرفة قليلاً فأردته ذبيحة لا حراك فيها فوق الأنبوبة في الحفرة الكبيرة. للحظة ارتمت الجثة مصلوبة فوق الاسطوانة الكبيرة ثم ترنحت ممرغة بالرمل خافية عن الأنظار. السيارة غابت بعيداً مسرعة وحيدة.

في الصباح تدفقت القامات المحنية. دبّت الحياة في الجرافات وبدأ الردم. صعدت الشمس وبدأت قسوتها. بدأ الحشد ينغل كالنمل. يترنحون. السيقان المعروقة تتحرك. الأعين المقتولة قبل مئة عام. الجباه المنخورة بالعذاب. البطاقة المتروكة. ملقاة. مهملة. النمل والحشرات تبحث عن جثته. بلا جدوى. قاتل أحمد حسن الممكن للنمل والحشرات. الحشرات تحتج على وطن لا تجد فيه جثة ميت تأكلها. أحمد حسن القطع غادرنا قِطَعاً قِطَعاً. لحمًا ودماً، وعينين نصف حالمتين.

أحمد حسن القطع غادر قبل موعد سفره لأهله بيومين. بأيام ثلاثة. بسنين. لم يكن موعد سفره محدداً تماماً. لكنه غادرنا قِطَعاً قِطَعاً بطريق البر والبحر. أحمد حسن في الأرض. أحمد حسن القطع يتحول. أحمد حسن على مقربة من ثروات الأرض. أحمد حسن القطع في الاسطوانات. في الخزانات. في الميناء. بعينين نصف يائستين. بساعد معروق بالتواريخ. بالتواريخ المعروقة بالهزائم. بالهزائم المعروقة بالقهر. بالقهر المعروق بالمذلّة. بالمذلة تزاحم الحشرات. الحشرات تحتج على هذه المزاحمة المستمرة. تريد وطناً بلا ذل منتشر. تحتج على هذا التعب المتواصل دون جدوى. أحمد حسن القطع يحتضن الأرض مودّعاً قبل مغادرة الميناء. قبل تصديره. أحمد حسن القطع غادر بغير هوية أو جواز سفر أو تصريح. غادرنا بغير ختم. الخراف تضيق بالأختام على الجلد المسلوخ. الخروف المسلوخ تحوّلت ساقه عند المساء إلى قبضة أمسكت بيد الساطور. قبضت عليها جيّداً. ترجّلت من الوضع المقلوب وهوت على يد الجزار فبترتها. وجُنّ الجزار من زمن تنزل فيه الذبائح الى الشارع وتمشي مسلوخة. وجُنّت الخراف من زمن تُختم فيه مذبوحة. الخروف غادر وضعه. غادر جلده متخلصاً من الختم. الأختام تحتجّ من زمن تمشي فيه الخراف بدون جلود.

أحمد حسن لم يحتجّ على شيء،لم يتمرد على شيء،لم يخرج من شيء إلا الأرض والميناء والهواء. أحمد حسن القطع وطئت قدماه لأول مرة موانيء الغربة التي ضخّته الأنابيب إليها. لملم قِطَعه، الساق المبتورة، اليد، الأحشاء، الرأس المفلوق، وعاد، بعينين نصف حالمتين. أحمد حسن العائد لم يستقبله أحد في المطارات في الموانيء. لم يتعرف عليه أحد. نسي أن يختم من هناك بخاتم التصدير. أحمد حسن العائد بدون شهادة ميلاد. بدون جواز سفر. بدون اذن زيارة. بدون أية وثيقة مختومة تثبت انتماءه. أحمد حسن العائد تورط. عاد إلينا فتورّط. كل الوقائع المسجلة المختومة، كل الشهادات، كل الملفات تفيد أنه توفي بضربة شمس، أنه مات. أحمد حسن العائد يبحث عن مخرج. عن غير تصديره مرة أخرى قطعاً قطعاً. يبحث عنا. عن وطن غير الأنابيب. الأنابيب ترفض تصدير أحمد حسن العائد. يتورط. لا الموانيء تستقبله ولا المطارات. لا الناس تعرفه ولا الأختام. لا الشمس تعرف جبهته السوداء ولا الحشرات. الحشرات ما تزال تقتفي آثار القِطع ورائحة الدم. وتحتج على أحمد حسن القطع. أحمد حسن العائد تنكره الحشرات والسواطير والانابيب والاسفلت والشوارع والماء والشمس والهواء. أحمد حسن العائد يبحث عن مخرج. يبحث عن ختم. يبحث عن جلد يختفي تحته. الخراف المسلوخة رفضت أن ترتدي غير جلودها الأصلية. قابل أحمد حسن العائد المتورّط خروفاً بدون جلد.

«هيا.. دلني الآن على الجزار» أحمد حسن العائد يقتفي آثار خطاه. الخروف يرفض أن يدخل. أحمدحسن العائد يدخل ويعلّق نفسه بدلاً من الخروف. وبعينين نصف حالمتين نصف دامعتين يتعرف على وجوهنا ويحتضن ساطور الجزار.

الأعراب

عدنان عمامة

ورأيتَ بلاداً من خزفٍ
ورأيت بلاداً من نُتفٍ
فتناولتُ ذراعي وذهبت، ذهبتُ
إلى آخر بحر الظلمات
فسلّ عليّ الأعراب جيوشاً
الروم ورائي
والفرسُ ورائي
وأمامي بحر الظلمات

ورأيت بلاداً تُسقط قَلبي من قلبي
وتسّلم للأعراب لوالب نفطٍ
وكوى مصرف
وتسّلم وطني مكنسةً
ويدي خزاً وخزف
مدّتْ يَدَها الأعرابُ إلي !

أكثر طولاً من بحر الظلمات مشيتُ
وأكثر من خيل الروم مشيت
ووقفت على بحر الروم ومصرٍ
كيف ذهبت إلى مصرٍ؟
ذهبتُ، ذهبت
كانت مصر على النيلِ
وحين ذهبت
لم أجد النيل ولا مصر.

ما تفعل للأعراب إذا طلبوكَ
ولم يجدوكَ
وكانت خيلك سيدةً
وملامحُ قلبك سيّدةً
هل تُشهر سيفك؟
أم تقف على حدّ الشام؟
ما تفعل للأعراب وهم ينتشرونَ.
على خيل الروم.
وخيل الفرس
وبحر الظلمات؟
هل تقدر أن تضع يديك على مصرَ
وأن تدخل مصر
وتضم إلى قلبك مصر؟
كيف ذهبت إذن؟
من خلل النافذةِ
إلى أين ذهبت؟
إلى الشام ومصر
كانت مصر تشغّل أيدٍ عاملةً
والشام تشغّل عسكرها
وفدائيون يهيمون على بحر الظلمات
الفرس وراء
والروم وراء
وليس أمام الأعراب سوى الأعراب

دمشق

أفضل صديق للإنسان

بقلم آج هوفماند
ترجمة رائدة ادريس

كان من المقرر أن أذهب وأحضر خطيبتي للتنزه. وكان مطر الليل قد احال الطرقات رطبة موحلة إلى درجة انني صممت على انتعال جزمة التزلّج.

ولكي تظهر جزمة التزلج بمظهر جيد، كان عليها أن تكون مشحّمة حتى تلمع. فإذا كانت جافة ومغبرة، فهي لا تشبه شيئاً. كان هذا شأن جزمتي. ولسوء الحظ، لم يعد عندي شحم. وأخيراً اكتشفت على رف المطبخ قطعة كبد قديمة كانت تبعث رائحة قوية! كانت تبدو منسية وغير صالحة للاستعمال في المطبخ. فلماذا لا أستعملها؟ كان هذا أفضل من لا شيء.

ولما أصبحت جزمتي لامعة، بدأت سيري. وكنت واقفاً أمام واجهة خردويّ - هو ما يجعل المرء حالماً إذ يواجه الزواج والطناجر والمقالي والباقي كله - عندما أحسست فجأة شيئاً يلامس قدميّ. نظرت: كان كلباً، جعيداً، أبيض كبيراً وضخماً يلحس جزمتي. قلت له: « هل تسمح؟ هل تتصور أنني دعوتك للفطور؟ اذهب ». كان الحيوان قد أبهت بريق طرف من أطراف الجزمة. حاولت أن أطرده واستأنفت سيري.

وفي زاوية الشارع، لحق بنا كلب راع أسود. كان الكلبان يتبعان أثري بأمانة، فما أن أتوقف حتى يبدأ كل منها بلحس إحدى الجزمتين. كنت دائماً أتباهى باجتذاب الكلاب ولكن هذه المرة كان الأمر يتجاوز الحد الذي كنت أرغبه. كنت أحث الخطى، آملاً إتعابها. وبعد بضعة شوارع ظهر شريك متواطىء ثالث: كلب أوكاد. بدا في غاية العدوانية، ولكن الجعيد وكلب الراعي، الحريصين على الاحتفاظ بحقها في الجزمة، دخلا في معركة. وقد انتهزت هذه الفرصة فأخذت أركض. كنت أنعطف حول الزاوية وكنت اعتقدت أنني نجوت حين أقبل رفاقي الثلاثة - لا، الآن كانت قد أصبحت أربعة - وهي تنبح. كان الرابع كلباً دانماركياً ضخماً.

ماذا كان بوسعي أن أفعل؟ توقفت وأنا أشتعل غضباً. كانت الحاشية كلها قد انكبّت على جزمتي السيئة الحظ. ألقيت نظرة عليها. كنت مستعجلاً.

التجأت إلى دكان الحلوى، وابتلعت بسرعة قطعة على سبيل الاعتذار. ما كدت أقوم بخطوتين حتى شعرت أن حاشيتي كانت على أثري.

حاولت حيلة جديدة. اشتريت قطعة لحم كبيرة من عند جزّار، ولوّحت بها أمام الكلاب وقذفتها إلى أبعد ما أستطيع على الشارع. ثم أسرعت باتجاه معاكس. كنت قد اعتقدت أن الحيوانات ستتقاتل على اللحم وستنساني. ولكن لا: التقط الدانماركي الكبير الغنيمة بفتور، وأحاطت بي الكلاب الأربعة وهي تقفز قفزات الفرج.

في هذه اللحظة، اجتمع عدد من الأولاد الصغار. قال أحدهم:

« آه انظروا إلى الرجل المضحك مع هذه الكلاب! ».

زعق شرطي: « اذهب من هنا! لا يمكنك أن تجمع جمهوراً هنا. هذا ليس مكاناً للتمثيليات. أرجوك اذهب من هنا ».

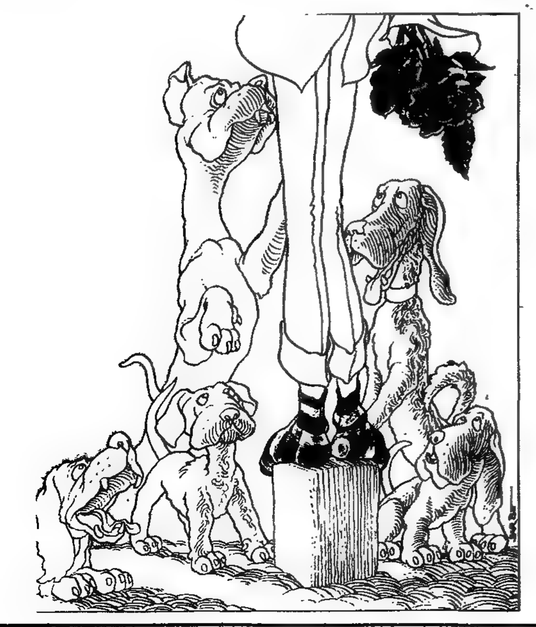
وابتعدت مع شلتي. كان الوقت متأخراً. كان عليّ أن أجد حلاً. ماذا سيظن أهل زوجتي إذا وصلت مع وحوش العرض هذه؟

قررت أن التجيء إلى حيلة جديدة. اخترت حاجزاً مشبكاً، عالياً، حاجزاً ذا مظهر مسالم تماماً، يبدو كسياج ورشة بناء. فتحته ودخلت، يتبعني مرافقيّ. كانوا فضوليين. وعندما دخلوا كلهم. تسلّلت خارجاً، وفي نيتّي أن أصفق الحاجز خلفي بهدوء، ولكنه كان ينغلق آلياً، فاستغرق بعض الوقت. ووجد ثلاثة من تابعيّ - كانوا قد قضوا وقتاً طويلاً لفهم ما يحدث - وجدوا أنفسهم محتجزين، ولكن الجعيد الذي كان يمشي في ظلّي، انزلق معي إلى الخارج، وأخذ يلحس جزمتي باندفاع، وهو مسرور لكونه قد تخلّص من خصومه.

زجرت، ركلته، وحاولت اخافته... بلا جدوى. إذ ذاك، مـرّت قاطرة. قفزت إليها. كان الجعيد على مسافة قليلة، ولكنه بدأ يخبّ وراء القاطرة. عجّل السائق. حذا الكلب حذوَه. اجتزنا موقفاً بعد الآخر. كان الكلب يجد صعوبة ليحافظ على اندفاعه بين المواقف. ولكن عند كل موقف، كان يستدرك الطريق. وبالطبع لم يكن من الممكن أن يستمر ذلك طويلاً.

« آه، أنظر هذا الكلب الصغير والمسكين » صاحت أمرأة كانت بقربي.

وصاحت أخرى: « كيف يطاوعك قلبك لكي تتركه يركض هكذا؟ أجل، انني أتوجه إليك أنت ». كانت تنظر إليّ بعداء. « انه كلبك ».



أجبت: لا، هو ليس كلبي».

«لا حاجة لمحاولة الإنكار. لقد رأيتك بنفسي مع هذا الحيوان. عليك أن تخجل من قسوتك».

أجبت: «أجل، لكنك تخطئين. هذا الكلب ليس لي».

قالت: «هذا غير معقول». كانت امرأة ذات مظهر متسلّط. «الكل يستطيع أن يلاحظ كم هو متعلّق بك. عليك أن تنزل. هل تسمع؟ وأن تعتني بهذا الكلب وإلاّ أستدعي شرطياً، وستقام شكوى ضدك أمام جمعية الرفق بالحيوانات». من الواضح أن من عادة هذه المرأة أن تكون لها الكلمة الأخيرة.

كان كل راكبي القطار ضدي.

تنهدت ونزلت.

والتقاني الكلب الصغير. ورافق خطواتي بفرح. كان البائع الجوّال يزن تفاحاً. وكان هناك حبل مربوط بأحد الدواليب. كان الكلب يلبس عقداً. وكان هذا مغرياً. وأنا أداعبه، حصرته بالدولاب. وبمهارة، أحكمت الحبل على العقد. وتهيأت لكي أهرب متخفياً، ولكن الكلب رآني وانطلق، محدثاً للحبل حركة عنيفة. ارتجّت العربة وتدحرج التفاح على الطريق. صرخ الرجل: «توقف! أي لعب شيطاني تلعب هنا. ولماذا بحق الشيطان تريد التدخل بأعمال الناس الشرفاء؟».

كان ذلك فظيعاً. كان ينفجر بالتهديد. تذكرت فجأة أن أحد أصدقائي كان قد أنقذ نفسه من وضع شبيه متظاهراً بأنه أجنبي.

سألته ساخطاً: «ماسا تكول؟».

– «هل تجرؤ إذاً على القول بأنك لست أنت من يلعب معي هذا الدور الحقير». قال متحدياً: «هل تجرؤ؟».

– «التلب ليس لي. لا أستتيع أن أفحل سيئاً».

زعق: «أنظر إلى تفاحي».

– «لا أستتيع أن أفحل سيئاً. هذا سخلك!».

أجرى بعض التفكير على مبادئه بألاّ يلجأ أبداً إلى الشرطة إلاّ إذا... سيذهب لإحضار شرطي وسيحمل شكوى ضدي كباعث للفوضى والبلبلة.

قلت: «هذا ليس هسناً. إنك لا تتهرك وتسرخ!».

نعتني بالمنافق، زاعماً أنني استخف به.

إذ ذاك سألني إن كنت أفهم المزاح، ورماني بموزة على رأسي.

وضعت قبعتي بفلسفة وابتعدت.

بعد وقت قصير، كان الجعيد على أثري. كان البائع قد أطلق سراحه. وكان يتبع جزمتي بأمانة، خطوة، خطوة، بنظرات رغبة. كانت سيارة فارغة متوقفة أمام الرصيف. حاولت فتح الباب بنجاح. فكرت أن الكلاب تحب السيارة. سيكون أمراً سهلاً إن استطعت إدخال جعيدي فيها. وهذا لن يضر المالك، وقبل أن يأتي ويطلق سراح الحيوان، سأكون بعيداً.

ألقيت نظرة فيما حولي. ليس هناك من أحد. دخلت وجلست أمام المقود. قفز الجعيد، وقد أثارته فكرة نزهة، واستقر جواري على المقعد. ثم تظاهرت بالخزوج لكي أشغل المحرك. صفقت الباب على الكلب. وأخيراً كانت لي الكلمة الأخيرة. قلت: «الحيوان الحقير». ومضيت.

صرخ صوت: «مهلاً لحظة، يا سيد». كان شرطياً. «لا يمكن أن تقف هنا. ألا ترى هناك المكان المشار إليه للتوقف؟ عليك أن توقف سيارتك في الموقف القانوني».

كانوا قد رأوني أخرج منها. استسلمت. احتفى بي الكلب. قال الشرطي: «كيف! لقد تركت مفتاحك على جهاز الانطلاق، وهذا ممنوع وينبغي أن تدفع غرامة». كنت أحسب أنى أعرف قيادة السيارات. لم تكن لي رخصة، غير أنني كنت قد قدت سيارة أحد أصدقائي. ولكن اما انني قد نسيت، أو انني كنت شارداً بالشرطي والكلب. فقد دست على مسرّعة البنزين بدون أن أدوس على المكبح وبعنف إلى حد أن السيارة اصطدمت بمصباح، فكسرت الضوء وانطلقت باتجاه واجهة لمخزن زهور للتوقف وسط الزرع.

وفي المخفر، بصفتي رجلاً محترماً، أردت أن أشرح كل المغامرة، ولكن عندما تكلمت عن قطعة الكبد، هزّ الشرطيون رؤوسهم وجعلوني اقتنع بأنني سكران. هناك كمية من الكلمات أعجز عن التلفظ بها حتى عندما أكون موجزاً، وقد رسبت دائماً في الامتحانات. وسقطت ولم أستطع أن أعطي دليلاً على اعتدالي.

حوكمت بأربعة أشهر لمحاولة سرقة سيارة، وبأربعين يوماً للقيادة دون رخصة، وبشهرين لكوني أقود في حالة سكر، وبشهر لكوني حطّمت واجهة مخزن، وبغرامة خمسين كوروناً لأنني تركت المفتاح على المقود، وبأخرى بمئة كورون للقيادة الطائشة، وأخيرة بمئتي كورون لمعاملة الحيوانات بقسوة. بالإضافة إلى ذلك كان علي دفع ٩٣٥ كوروناً للمجلس البلدي للأضرار اللاحقة بالمصباح، و ٢٥٠٠ كورون لشركة تأمين واجهة الزهّار و٨٧٥ كوروناً للزهّار تعويضاً لبضاعته و ١٥٠٠ كورون للمالك لتصليح المبنى، و ١٠٠٠ كورون للبائعة تعويضاً عن صدمة عصبية أصيبت بها، و ١٥٠ كوروناً للموظف لدراجته المعطوبة و ١٣٨٠ كوروناً لمالك السيارة للاصلاحات. بالإضافة إلى ذلك رفض اعطائي إجازة قيادة لمدة خمس سنوات.

صُدم أهل زوجتي، وفسخت خطيبتي الخطوبة...

لا تشحموا جزماتكم أبداً بقطعة كبد!

ترجمة رائدة إدريس

الجزائر

«التعريب» و «الثقافة الشعبية»

من عبد العالى رزاقى

١ - التعريب أو بداية الأزمة الثقافية:

من المؤكد أن نهاية العام الماضي، وبداية هذا العام، كانتا نقطة تحوّل جذري في فلسفة التعريب في الجزائر، كما أن هذه السنة تشكل انعطافاً حاسماً في تحديد الثقافة الجديدة التي تسعى الجزائر إلى تحقيقها.

ويبدو أن في الأفق ملامح لفكر عربي واضح بدأت تظهر في المجال الثقافي الجزائري.

وإذا كانت «الثورة الثقافية» قد صاحبت ثورتي الصناعة والزراعة في بلادنا، منذ مطلع السبعينات، فإنها لم تستطع أن تواكب مسيرة وتطور هاتين الثورتين، وذلك لأسباب كثيرة، بعضها يكاد يكون موضوعياً، والبعض الآخر كان مفتعلاً.

ولعل من الأسباب الموضوعية لعدم تبلور هذه «الثورة الثقافية» أن الوسيلة التي يمكن أن تعبر بها كانت مفقودة في تلك الفترة، إلى جانب «الغموض» الذي كان يكتنف الثقافة، وعدم وجود الوسائل القادرة على زرع البذور الأولى لهذه الثورة، خاصة وأن جهاز الحزب، آنذاك، كان يعاني من نقص الإطار المؤهل لتحمل المسؤولية.

وإذا كانت وسيلة التعبير - اللغة - مفقودة أو تكاد في ميادين الاتصال الجماهيري، ومعزولة عن الواقع الاجتماعي، ومبعدة عن الممارسة اليومية، فإن هذا يعني أن نجاح الثورة الثقافية لن يكون في مستوى تطلعات الشعب الجزائري.

إن إجبار الإطار «المُعرب» على الالتحاق بـ «سلك التعليم» كَحَلٍّ للبطالة التي قد تصيبه من جَرَّاء سيطرة اللغة الفرنسية على مختلف الميادين الحية، وهيمنة الفكر الاستعماري على الأجهزة الرسمية، أدّى به إلى الانطواء على نفسه.

ومما تجدر الإشارة إليه أن مبادىء الاستعمار الفرنسي في الجزائر كانت تتلخص - كما جاء في تصريح أحد قادته - «بأن ما يقوم به معلم واحد في تعليم لغة المحتل يعادل أضعاف ما تقوم به عدة كتائب وفيالق عسكرية».

وهذا يعني أن «الإطار المتعرب» كان يواجه بعض المشاكل والعراقيل في أداء مهمته في سلك التعليم، لأن اللغة الفرنسية فيه هي التي تملك وسائل الإيضاح، وتملك القدرة «المادية والمعنوية» على ممارسة الضغط الايديولوجي على جهاز التعليم.

ومن ثمّة، فإن مهمة «القضاء» على الشخصية الوطنية العربية والإسلامية لم تكن جديدة على الشعب الجزائري، ويستطيع الدارس لتاريخ الاستعمار الفرنسي في الجزائر أن يعثر على آثارها واضحة في السلوك اليومي لبعض «المسيطرين» اقتصادياً.

ورغم أن الجزائر سارعت، إثر حصولها على الاستقلال السياسي، إلى إعادة الاعتبار للغة العربية، إذ أدخلتها في المرحلة الابتدائية بمعدل ثماني ساعات أسبوعياً، فإن نقص الإطار المعرب الذي يقوم بهذه المهمة أدّى إلى عدم استطاعة العربية ممارسة حقها في التعليم، والوقوف في وجه الفرنسية.

وجاءت أحداث ١٩٦٥ بنفس جديد للتعريب، بعكس ما يرى بعض المنتمين إلى الاحزاب «الطلائعية» في أوروبا، إذ أنشئت في الجامعة فروع معربة في بعض المدارس الوطنية العليا مثل الصحافة والترجمة والتجارة وغيرها. ولا شك أن دخول العربية إلى الجامعة يعتبر حدثاً مهماً في تاريخ الجزائر العربية الإسلامية.

إلاّ أن فترة السبعينات، وخاصة الأحداث الطلابية التي هَزَّتْ الجامعة الجزائرية ما بين ١٩٧٠ - ١٩٧١، أفرزت تياراً مناصراً للتعريب في الوسط الطلابي، ولا سيا بعد أن أصبحت نسبة (المعربين) في الجامعة تجسد المشكل الأساسي، إذ لم يكن لهؤلاء الطلبة بعد تخرجهم من الجامعة مجال عمل، وبالتالي فإن المشكل يأخذ أبعاده الحقيقية أمام الرأي العام.

وربما هذا ما تنبه إليه «الحزب» عندما بادر إلى تأسيس «اللجنة الوطنية للتعريب» في ماي ١٩٧٤، والمتفرعة عن لجنة الفكر والثقافة بجبهة التحرير الوطني.

وقد ضمت هذه اللجنة خمسة فروع وهي:

- فرع البرامج
- فرع تقارير المؤسسات الوطنية.
- فرع المنهجية
- فرع القانون الأساسي
- فرع الإعلام

وكل فرع من هذه الفروع يقوم بدراسة ما يتوفر له - حسب اختصاصه - وتقديم مشروع عمل.

وبغض النظر عن حماس بعض أعضاء اللجنة، مما جعل بعض الدراسات تتصف بالأرتجالية، ودون مراعاة الامكانيات وصلاحيات اللجنة، فإنها قامت بدور تاريخي هام من أجل إعطاء اللغة العربية مكانتها اللائقة بها.

وقد عقدت ندوتها الأولى في ماي ١٩٧٥ حيث كشفت التقارير المقدمة من طرف الأعضاء عن مدى «حساسية» بعض الأجهزة الوطنية، وخاصة المؤسسات، لخطر التعريب. وفضحت التقارير مواقف بعض المسؤولين إزاء التعريب، لكن الحكومة - آنذاك - لم تتمكن من إعطاء «البطاقة البيضاء» لأعضاء اللجنة، بحكم ميزان القوى الذي كان يرجح كفة التكنوقراطيين، وبعض أذناب الاستعمار. وبحكم عدم الوضوح الآيديولوجي والثقافي الذي كانت تعاني منه بعض المؤسسات الثقافية، وعدم مشاركة «أجهزة الاعلام» الوطنية في حملات التعريب.

ولم تستطع اللجنة الوطنية للتعريب مواجهة كل المشاكل، وبالتالي، كانت نهايتها (مؤلمة)، إذ أعطت دفعة جديدة، لدى المتحمسين لفرنسا، إلى إثارة شائعات. واختفت «اللجنة الوطنية للتعريب».

وهكذا ظهرت البدايات الأولى لأزمة الثقافة الوطنية، وبات لزاماً على المثقفين الجزائريين أن يأخذوا موقفاً واضحاً.

ولكن بقاء اللغة العربية معزولة عن المجتمع، رغم أنها اللغة الرسمية والوطنية، أدى إلى فهم خاطىء، وشعارات شوّهت المنتمين إليها.

وبقاء اللغة العربية في المساجد فقط، أدّى إلى ظهور حركة (الإخوان المسلمين)، هذه الحركة التي تتبنى مبادىء (حسن البنا)، وتدافع عن الإسلام، وتقف ضد (الاشتراكية) لأنها في نظرها لا تتماشى والمبادىء الإسلامية، وتحاول أن تثير الشكوك في الثورات التي حققتها الجزائر، وخاصة في ميداني الصناعة والزراعة. وهذه الحركة أعطت انطباعاً سيئاً لنضال المعربين الجزائريين، وعززت موقع اللغة الفرنسية التي كانت تمثل قوة اقتصادية وثقافية. وزادت من مأساة الثقافة والتعريب.

وبالمقابل، بقيت الفرنسية والثقافة الفرنسية مهيمنة على مجالات العمل اليومي. وأدى هذا الانتشار إلى بروز ظاهرة جديدة كانت قد اختفت في فترة الاستقلال.

٢ - الكنيسة والجمعيات المسيحية تدخل الصراع:

تمثلت هذه الظاهرة الجديدة في ظهور « الجمعيات المسيحية » و« الكنيسة » في كثير من المجالات الأساسية للتحولات الاجتماعية في الجزائر، ولعبت أدواراً متعددة، وفعالة، في زرع بذور (الإيمان) باللغة الفرنسية كلغة علم وحضارة بين الاجيال الصاعدة، وكانت أنشطتها « الإنسانية » تتعدى ميادين (جاليتها) واختصاصاتها الدينية، بحيث نشطت تحت شعارات مختلفة، وخاصة في مجالات: (التعليم - التكوين المهني - الصحة - الرحلات السياحية وغيرها)، حتى بلغ عدد الأطفال المنتظمين في مدارس (الآباء البيض) ستين ألفاً، وذلك قبل قرارات تأميم هذه المدارس. وكان هؤلاء « المربون » الفرنسيون ينصحون « آباء الأطفال » بالاكتفاء بلغة واحدة، حتى لا يثقلوا على أولادهم. وطبعاً. هذه اللغة الواحدة هي الفرنسية. وإذا تطرقنا إلى الحديث عن (الحركة التبشيرية) في الجزائر، فلا بد من ربطها بوضعية (الكنيسة) خلال فترة الاحتلال الفرنسي التي أوجدها الاستعمار لحماية مصالح رعاياه.

وهنا، نستعيد ما أعلنه رئيس الدولة الفرنسية (شارل العاشر) في ١٨٨/٣/٢ من أنه سيقوم: « باحتلال الجزائر لفائدة المسيحية جمعاء ».

وفي الوقت نفسه، نستعيد جرائم الاستعمار أثناء محاولته لطمس الشخصية العربية الإسلامية في الجزائر، إذ قام بتحويل بعض (المساجد) إلى كنائس مثل: (جامع كتشاوة الذي حوله إلى كاتدرالية في تموز ١٩٣٠ أثناء احتفاله بمرور قرن على احتلاله للجزائر، ومسجد الباي بقسنطينة).

وأعتقد أن هذا ما صرح به (الكاردينال لافيجرى) في رسالة له عام ١٨١٨ في قوله: « علينا أن نخلص هذا الشعب من قرآنه، وعلينا أن نعنى على الأقل بالأطفال، لننشئهم على مبادىء غير المبادىء التي شبّ عليها أجدادهم، فإنّ واجب فرنسا هو تعليم الأنجيل أو طردهم إلى أقاصي الصحراء، بعيداً عن العالم المتحضر ».

ونحن عندما نستعرض التاريخ فإنما نهدف إلى إبراز الامتداد الحقيقي للاستعمار الفرنسي في الجزائر، واستراتيجيته الاستعمارية.

ويبدو أن دور الجمعيات (التبشيرية) و (الكنيسة) في الجزائر، إبان الاحتلال الفرنسي، هو الدور نفسه الذي لعبته بعد الاستقلال، وإن اختلفت الوسائل، وتعددت الطرق.

واتفاقيات (إيفيان) حافظت على مصالح الكنيسة، والجمعيات المسيحية، إلا أن تحركها بدأ يبرز بشكل واضح، وذلك بعد اتضاح السياسة العامة للجزائر في « حرية الأديان » وحرية « المعتقدات »، مما أدى بهذه الجمعيات إلى التلميح للمطالبة بالاعتراف بها « بصورة قانونية ».

وحسب ما جاء في تقرير صادر خلال هذا الشهر عن وزارة الشؤون الدينية « حول وضعية الكنيسة ونشاطات الجمعيات المسيحية في الجزائر » فإن لها يداً في « التجسس » لصالح أمريكا، وأحداث التخريب التي حدثت في الجزائر عام ١٩٧٧ كشفت النقاب عن ذلك. وكذلك الأحداث الأخيرة « بتيزى وزو ».

وفي تقديري، أن هذا « النشاط الفعال » لهذه الجمعيات المسيحية مرجعه إلى « الفراغ الثقافي » الذي تعاني منه بلادنا، بحكم عدم وجود تخطيط ثقافي بعيد المدى وبحكم الخلط الموجود بين الثقافة والتعليم والرياضة.

ولأن مفهوم « الثورة الثقافية » يعني عند الأغلبية « التعليم » وليس التغيير الجذري للبنى الفوقية للمجتمع الجزائري، ولأن (الغموض) يسرى في كثير من المؤسسات الثقافية، فإن الأزمة بدأت تتحدد أبعادها في الثقافة الجزائرية.

وكان المفروض أن يقوم (اتحاد الكتاب) بدوره الأساسي في بلورة مفاهيم الثورة الثقافية، وتثوير الفكر العربي في الجزائر، إلا أن « هذا الاتحاد » نشأ « ميتاً ». إذ ظهر، إثر الاستقلال مباشرة، عام ١٩٦٣، برئاسة الكاتب الجزائري (مولود معمري) وكان يضم من الكتاب الجزائريين باللغة الوطنية (اثنين) وهما: الدكتور عبد الله شريط، والمرحوم مفدي زكريا.

ويملك العضوية (الشرفية) المرحوم عميد الشعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، في حين أن نسبة الكتّاب الناطقين باللغة الفرنسية لا تتجاوز نسبة الكتاب باللغة العربية، وكان هؤلاء الكتاب باللغة الوطنية يجهلون « الاتحاد » وكل ما يتعلق به.

وحسب ما حدثنا أحد أعضائه فإنه كان يتعامل « بالقانون الفرنسي » الخاص بالجمعيات الثقافية والفنية الصادر عام ١٩٠١.

وفي هذا المجال، أذكر عبارة « ذكية » قالها الروائي (كاتب يس) عن هذا الاتحاد عند انتمائه إليه وهي: « أين الكتاب العموميون ». والمقصود من هذه العبارة واضح، وهو أن الاتحاد كان يمثل « النخبة »!

وفي سنة ١٩٦٥، تخلّى أغلب الأعضاء عن « الاتحاد » وظل متمثلاً في شخصية أمينه العام مولود معمري. وللأمانة التاريخية، كما يضيف أحد أعضاء الاتحاد، أن (مولود معمري) سلم « المبلغ » المالي المتبقي من الهيئة القديمة إلى الهيئة الجديدة، واحتفظ بالوثائق.

ولا نعرف شيئاً عن نشاط هذه الهيئة، سوى أنّ بعض ممثليها في الهيئات الثقافية الأولية لا يمثلون الأدب الجزائري بقدر ما يمثلون حركات لا تمت إلى واقعنا بصلة.

وغياب اتحاد الكتاب الجزائريين عن الساحة الثقافية، قبل إعادة صياغته في عام ١٩٧٤، سمح لبعض الجهات الأجنبية بالتحرك. وشجع المراكز الثقافية على النشاط الثقافي والفني، إلى جانب انعدام الرقابة على أنشطة هذه المراكز الثقافية الأجنبية، مما أدى إلى توسع هذه الأنشطة لتشمل الأسابيع الثقافية والفنية عبر القطر الجزائري.

٣ - الأبعاد الفكرية والثقافية لحركة الطلبة:

ومن هنا، تتأكد لنا حقيقة ما حدث في الجامعة الجزائرية مع مطلع هذه السنة، والنهاية التي آلت إليها الحركة الطلابية إذ هي مجرد نتيجة بسيطة من نتائج الأنشطة الثقافية والفنية للمراكز الأجنبية، والجمعيات المسيحية، و « الفراغ الثقافي ».

ومن المرجح، أن هذه الأنشطة هي التي عجلت بإجهاض « مسيرة التعريب ».

إلا أن قرارات المؤتمر الرابع للحزب فيما يتعلق بالثقافة كانت ذات وضوح فكري وسياسي، إذ أكدت على «وجوب العمل على تعميم اللغة العربية وإتقانها كوسيلة خلاقة للتعبير عن كل مظاهر الثقافة الوطنية، وعن الايديولوجية الاشتراكية والتجربة الثورية للشعب الجزائري، وتعميمها في المؤسسات الإدارية والاقتصادية وخاصة منها المؤسسات المتعاملة مع الجمهور، والتعجيل أيضاً بتعريب الحالة المدنية... وإنشاء مجمع للغة العربية توكل إليه مهمة تدريس اللغة العربية لتكون أداة للنهوض والإبـداع والتطور والرقي والبحـث العلمي والتطور الاجتماعي».

في حين أن الدورة الثانية للجنة المركزية لحزب جبهة التحرير الوطني، طالبت بـ «وضع خطة شاملة، طويلة الأمد للتعليم العالي، تعتمد على مبادىء الديمقراطية والجزأرة والتعريب والاتجاه العلمي والتخطيط»، ممّا جعل بعض الفئات التي ستمس مصالحها بمجرد الشروع في التعريب، تتحرك لعرقلة مسيرته. غير أن إضراب الطلبة المعربين مع مطلع هذه السنة كان مفاجأة أخرى لتعزيز حركة التعريب في الجزائر.

لقد ظهرت هذه الحركة قبل حوالى شهر ونصف من زيارة وزير الخارجية الجزائري إلى فرنسا، وكان يُعَلِّقُ على هذه الزيارة أمل كبير في توطيد العلاقة بين الجزائر وفرنسا، وبالخصوص على الصعيد الثقافي والتقني.

وكان من المتوقع أن تناقش قضايا ثقافية بقيت معلقة من معاهدة (إيفيان) إلا أن حركة الطلبة المعربين في اضرابهم الشامل والمنظم، والذي شمل مختلف قطاعات التعليم العالي والبحث العلمي، وبعض القطاعات من أساتذة وطلبة التعليم الابتدائي والثانوي، أدّى بالزيارة إلى مسار آخر، حيث «جمدت» هذه القضايا، وبالتالي قُضِيَ على طموحات وأطماع بعض الفئات البورجوازية التابعة لفرنسا.

وأعطيت تفسيرات مختلفة لهذه الحركة، فزعم البعض بأنها «نظمت» خصيصاً لهذه الزيارة، من طرف عناصر في الدولة حتى تبقى بعض القضايا الثقافية «معلقة» وحتى لا تزداد تبعية الجزائر ثقافياً لفرنسا، خاصة وأن التحرر الاقتصادي أصبح واضحاً، إذ أن علاقة الجزائر بأمريكا تجارياً أقوى من علاقتها بفرنسا.

والبعض الآخر، ادعى أنها حركة «رجعية»، في حين بقيت بعض العناصر متحفظة إزاءها. والواقع أنها حركة أعطت دفعاً جديدة لقضية التعريب مهما كانت خلفياتها وأبعادها. وأكدت حقيقة، بأن هناك إرادة شعبية تطالب بالتعريب.

وكانت بالفعل، ظاهرة طلابية صحية أظهرت بعض المواقف، وحددت العلاقات بين العناصر التي تدافع عن الاختيار الاشتراكي وتتبناه، وتلك التي تقف في وجه المسيرة الاشتراكية. وفرضت على السلطة تحديد موقف واضح إزاء اللغة الوطنية يتماشى والدستور والميثاق الوطني، ويلبي حاجيات الشعب الجزائري إلى إعادة الاعتبار للغته الوطنية. وفي الوقت نفسه، ساعدت على الكشف عن «العناصر» التي تعادي الثورة، وتتعامل مع الخارج.

وإضراب حركة الطلبة المنادين بـ «الثقافة الشعبية» اكبر دليل على مدى ما حققته حركة التعريب من شل المصالح الأجنبية في الجزائر. ذلك أن حركة المنادين بـ «الثقافة الشعبية» حاولت أن تتغلغل داخل المؤسسات الوطنية لتشلها اقتصادياً، إلاّ أنها فشلت فاحتمت بالجامعة.

ورغم أن الشرطة الجزائرية لم تمارس، كعادتها، أي عنف إزاء هذه الحركة الحاملة لشعارات «غامضة»، فإن الحركة بادرت إلى العنف حتى تثير «البلبلة» بين أوساط الجماهير.

والمتتبع لهذه الحركية يجدها أعمق من الشعار الذي تحمله، ذلك أنها تتجاوز تطلعات (مولود معمري) الذي يعمل مديراً للبحث العلمي بوزارة التعليم العالي، والذي سبق أن تحدثنا عنه في إطار اتحاد الكتاب. ويقف خلف هذه الحركة «آخرون» يهدفون إلى «خلق» تبعية جديدة لفرنسا.

والكاتب مولود معمري أول من أدخل اللهجة (البربرية) «كمادة» تدرس بجامعة الجزائر، قبل دخول اللغة العربية إليها، ولكنه لم يستطع مواصلة «السير» في أداء مهمته «الثقافية»! لأن ما أنجزته «الأكاديمية البربرية» الممولة من طرف فرنسا، والموجود مقرها (بباريس)، في هذا الإطار، لا يكفي لملء برنامج دراسي لعام واحد.

والتاريخ يقول بأنه لا يوجد أدب وعلم، بالمعنى الصحيح لدى بربر الجزائر، «ولعل ذلك يعود - كما يقول المؤرخ الجزائري عبد الرحمن الجيلالى في كتابه تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول - إلى اختلاف لهجاتهم، وعدم ضبط قواعدها اللغوية ضبطاً محكماً، أو لضيق لغتهم عن التعابير الفنية، وإن كل ما ظهر إلى الآن من المقطوعات الشعرية والنثرية لا يكفي عندى في الاستشهاد به على أدب أمة وثقافة جيل عظيم كأمة البربر هذه».

ويضيف المؤرخ الجيلالي قائلاً: «وغاية ما بلغنا عنهم من الفن والزخرفة لم يتجاوز أشكالاً وخطوطاً هندسية مثل ما نشاهده من الوشم المزخرف على ظاهر اليد وفي الوجه والساق والذراع».

ومن تأمل الخط البربري وأشكال الكتابة وجدها تشبه كثيراً الأوضاع الكونية والكائنات الطبيعية، فهناك من الحروف ما يشبه الشمس، ومنها ما يشبه القمر والنجم والبرق الخ..

ولم تكن الحروف الأصلية لتزيد لديهم على أربعة عشر حرفاً. يسمونها «تيفيناغ» ومعناها الحروف المنزلة، ولها حركات وضوابط تُسَمَّى «تيدباكين» بمعنى الدليل على العمل والتوسع، وهم يكتبونها بحرية تامة كيفما شاء الكاتب فليكتب: من اليمين إلى الشمال وبالعكس، ومن أعلى إلى أسفل أو بالعكس، حسب اصطلاح القبيلة، ولم يبق لهذا الخط أثر بهذا الشمال الأفريقي سوى بالصحراء عند الملثمين من قبائل «لمتونة» المشتهرين باسم «التوارك» فإنهم لا يزالون يستعملون في مكاتبهم خط «تيفيناغ» على قلة».

ومن المؤكد، أن هذه الصعوبة في إعادة «الاعتبار» للغة أندثرت، ولم يبق منها سوى الفلكلور الشعبي، لم تساعد مولود معمري و(أكاديميته) على بلورة لغته. ثم هل تكتب هذه اللغة بالحروف العربية أم باللاتينية؟ علماً بأن المحاولات - حتى الآن - هي بالحروف اللاتينية، ومعظم الحروف معتمدة على قواعد اللغة الفرنسية، فكيف يمكن أن نستعيد ماضينا بلغة ومفاهيم عدّونا؟

إن اقتصار هذه الحركة على المطالبة «بالثقافة الشعبية» واللغة «الأمازيغية» ليس جديداً على المثقفين الجزائريين، وليس غريباً عن الوسط الطلابي.

ذلك أن هذا الشعار، كان أول من حمله هو الروائي (كاتب ياسين)، كرد فعل لموقف وزير الأعلام والثقافة آنذاك، والذي اختلف معه في بعض القضايا الثقافية فيما يتعلق بالمسرح.

وهذا الشعار، كما قدمه كاتب ياسين، لا يعني «الانفصال» الثقافي،

حسب ما طرحته مسرحياته، ولكنه يعني «ايجاد» لغة شعبية يمكن أن تكون وسطاً بين اللغة العربية الكلاسيكية والدارجة.

ويبدو أن حل هذا الشعار لا يعني أبداً أن هؤلاء يطرحون بديلاً قادراً على مسايرة الواقع الاجتماعي والسياسي، بقدر ما يعبرون عن عجزهم عن استيعاب لغة شعبهم وهي اللغة العربية.

ولو أن كاتب ياسين أو مولود معمري كانان يحسنان العربية لتغيرت طروحاتهما!

٤ - القصة كاملة:

وقصة حركة ما يسمى بـ «الثقافة الشعبية» التي ظهرت في الجزائر مؤخراً، بجامعتي (تيزي وزو) و (الجزائر)، لم تكن نتيجة «حتمية» لعدم إلقاء المحاضرة التي كان من المقرر أن يلقيها الكاتب المنادى بالقبائلية، والأمين العام السابق لاتحاد الكتاب الجزائريين، والمدير الحالي بالبحث العلمي بوزارة التعليم العالي، مولود معمري، في جامعة (تيزي وزو)، وأجلت لسبب بسيط جدّا، وهو أن صاحبنا صرح قبل المحاضرة بأسبوع لجريدة فرنسية بأنه (يجب على الشعب الجزائري أن يعتبر العرب غزاة لشمال افريقيا، وأن نتعامل مع الحضارة العربية كما نتعامل مع حضارة أي عدو آخر). ومن ثمة، أدعى بأنه (بحكم «تواجد» الجزائر في منطقة البحر الأبيض المتوسط، فإن تعاملها مع دول هذه المنطقة (فرنسا - إيطاليا - اسبانيا) أولى من التعامل مع «عرب» شبه الجزيرة العربية المتخلفين عن ركب الحضارة والتقدم التكنولوجي). ويتهم «العرب» بأنهم قضوا على تاريخ الجزائر.

ومن الطبيعي أن يأمر المحافظ السياسي لولاية (تيزي وزو) بمنع المحاضرة، لأنها تمس تاريخ الجزائر، وتشوّه الحقائق.

ومن المؤسف، أن هذا التصريح لم يثر أية ضجة، ولم يُرَدَّ عليه حتى في الصحافة الوطنية.

ووقوف الاعلام الجزائري صامتاً إزاء هذا التصريح الذي يطعن في ماضي شعبه، يدعو إلى الاستغراب! وكل ما أثاره هذا التصريح هو مجرد تساؤلات أدت إلى تأجيل المحاضرة إلى وقت آخر، لكن المحاضر «استغل هذا التأجيل، وتحرك خلفه المنادون «بالثقافة الشعبية»، وهذا التحرك بقي داخل الجامعة، إلى أن نزل هؤلاء إلى الشوارع، و«أنزلوا» بالمشارقة بعض الأذى، كما أحرقوا كل ما يتعلق بالإسلام والحضارة العربية. وأكثر من هذا أقدموا على حرق «العلم الوطني» و«القرآن»..

وهنا، فقط، تدخلت الشرطة، وألقت القبض على هؤلاء «المغربين»، وحتى الآن لم يصدر أي حكم ضدهم. بل إن هناك حركة في الجامعة حالياً تطالب بإطلاق سراحهم!

غير أن المواطنين بادروا إلى التنديد بمعاقبة هؤلاء المعتدين على كرامة الوطن وشهدائه، وكانت كتابات المواطنين في بريد «الشعب» بجريدة الشعب الوطنية تعبر عن مدى غضب الشعب من هؤلاء «التابعين للاستعمار الفرنسي».

ولا أريد أن أتحدث عن «المنشورات» السياسية التي تسربت من فرنسا إلى الجزائر، قبل الاضراب بأيّام وحديث الشارع عن هذه المنشورات التي لا تحمل إمضاء أو شعار حزب، ولكن الذي يعرف «الأساليب» السياسية لكل حزب، في كتابة هذه البيانات، يكشف أن وراءها أحزاباً تدعى «اليسارية» (طبعاً حسب التحليل السياسي للوضعية في الجزائر) ولكنني أود أن أشير إلى أبعادها الثقافية.

وأعتقد أن ظهورها قبل انعقاد الدورة الثالثة للجنة المركزية لحزب جبهة التحرير الوطني، والتي أدرجت، ولأول مرة، قضية التعريب، كملف أساسي، لمناقشة وسائل تطبيقه، أي دخول التعريب حيز التنفيذ في الجزائر، يعني أن مصالح المتعاملين مع فرنسا ستكون متضررة لتطبيق التعريب، علاوة على أن فرنسا لا تستطيع أن تتخلى عن «الجزائر» مهما كان الثمن غالياً.

والتعريب في الجزائر يعني الانتماء الكامل للوطن العربي. وفرنسا لن «تتنازل» عن موقفها. بدليل أن الكثيرين، بعد الاضرابات الطلابية للمعربين، لاحظوا نشاطاً غير عادي في المراكز الثقافية الفرنسية. وآستدعي كثير من الأساتذة، في مختلف المجالات ليحاضروا حول الثقافة والأدب الفرنسي. وحاول المركز الثقافي الفرنسي أن يبرمج محاضرات بوزارة التعليم العالي، ولكنه لم يوفق إلى ذلك. ومحاولة التغلغل إلى الجامعة في هذه الظروف يفسر الخلفية الثقافية والسياسية لهذه الحركة.

وهنا لا بد من طرح عدة أسئلة مثل: كيف نفسر فتح قسم «للماجستير» للغة الأجنبية، في حين أنه لا توجد ماجستير في الأقسام المعربة؟ وكيف نفسر الشعارات التي كان يحملها الطلبة المنادون «بالثقافة الشعبية» التي تطالب بمنع الأفلام العربية؟ وماذا يعني التفريق بين «اللغة الرسمية» للجزائر و «اللغة الوطنية»؟

وقبل أن أجيب عن بعض هذه الأسئلة لا بد من استرجاع «الماضي القريب» لهذه الحركة «الثقافية».

ففي محاضرة للأخ عبد الحميد مهري، وزير الاعلام والثقافة، حالياً، ألقاها بقاعة (الكابري) بوزارة التعليم العالي عندما كان أميناً عامًّا لوزارة (التربية) كرد على «ادعاءات» مصطفى الأشرف الذي تسلم وزارة «التربية» آنذاك وطرح سياسة جديدة لوزارته يساوي فيها بين اللغة الوطنية واللغة الفرنسية، ويزعم بأن اللغة مجرد «وعاء» أو وسيلة فقط لحمل العلوم الانسانية، وكيف انبرى للرد عليه كثير، ولكن سرعان ما انطفأت هذه الشعلة، نجد الأخ مهري يقول إنه: «في سنة ١٩٧٠ - ١٩٧١ طلبت السلطات الفرنسية سحب ألف متعاون من المعلمين والأساتذة لأسباب مالية كما قالت، وبسبب أزمة البترول».

في حين أن الواقع يؤكد، بأنه في هذه السنة أدخلت «الانجليزية» كمادة بديلة للغة الفرنسية في بعض برامج التعليم.

وهذا ما يفسره الأخ مهري بقوله: «إن السلطات الفرنسية لجأت سنة ١٩٧٢ إلى الضغط المباشر لإقصاء بعض اللغات الأجنبية حين أخبرتنا فجأة بأنها قررت سحب أساتذة اللغات الأجنبية من الفرنسيين، لأن الحكومة الفرنسية ليست مستعدة للانفاق على نشر لغات أخرى، وكان المقصود طبعاً هي اللغة الانجليزية».

ولذلك، تجيء حركة «الثقافة الشعبية» اليوم كرد فعل آخر، للضغط على الدورة الثالثة للجنة المركزية للحزب حتى لا تناقش ملف التعريب.

٥ - ماركسيون بلا فكر ماركسي!

في ظل هذا الصراع من أجل إعادة الاعتبار للشخصية الوطنية العربية الإسلامية في الجزائر، ارتفعت بعض الأصوات التي تدعي الانتماء إلى (الماركسية) تقول بأن اللغة الرسمية في الجزائر هي لغة المهيمنين اقتصادياً، وبالتالي لا بد من «التنديد» بها ومحاربتها. أما اللغة الوطنية، وهي لغة الشعب الجزائري، فإنه من حقه الدفاع عنها.

وكأن بهؤلاء ينسون بأن اللغة الرسمية - حسب مواثيق الدولة هي.

اللغة العربية، في حين أن لغة المسيطرين اقتصادياً هي الفرنسية. وأن اللغة الوطنية هي اللغة العربية.

ترى ما الهدف من تجريد اللغة العربية من شعبيتها؟ وهل هناك فرق ملموس بين اللغة الوطنية واللغة الرسمية؟

الواقع أن الدعوة إلى عزل اللغة العربية التي هي على حد تعبير (الاعلام اليساري) الفرنسي لغة المشرق العربي، وليست اللغة الوطنية للجزائر.... تعني عند هؤلاء «الماركسيين» ابقاء اللغة الفرنسية في مجالات التعامل التجاري والاقتصادي والعلمي، وخلق «لغة جديدة» من أنقاض (اللهجة البربرية) والتي تشكل نسبة قليلة جداً بالمقارنة إلى اللهجات الموجودة عبر القطر الجزائري والتي تختلف جذرياً مع اللهجة البربرية.

وحتى نجيب على الأسئلة السابقة لا بد من القول إنه لا يوجد (مقياس علمي) يمكن به أن نحكم على (رجعية) الفيلم العربي (وتقدمية) الفيلم الأجنبي.

وفي تقديري، أن هناك دوراً فعالاً لعبته المسلسلات العربية والأفلام في انتشار اللغة العربية، ورغم «طغيان» العامية المصرية على بعض هذه المسلسلات والأفلام، ورغم المحتوى التجاري لبعضها فإنه من الخطأ أن نتعامل في نقدهاداخل إطار التعامل مع الانتاج الأجنبي، بل إنه من الخطأ أن نوجه لها انتقادات ونعاملها، وكأنها من إنتاج بلدان أجنبية وليست شقيقة.

وفيا يتعلق بالدعوة إلى التفريق بين اللغة الرسمية والوطنية، فإن محاضرة الاستاذة وليلة مرسلي التي ألقتها في (الكابري) بوزارة التعليم العالي والبحث العلمي، أثناء اشتداد الأزمة تؤكد حقيقة ما ذهبنا إليه سابقاً، وهو أن (المتزعمين) لهذه الدعوة، لا يدركون الفكر الماركسي، ولا يعرفون (حتى اللهجة الدارجة الجزائرية)، بدليل أن هذه المحاضرة، وهي رئيسة قسم اللغات الأجنبية ومدرسة (للسانيات)، تقول بالحرف الواحد «نحن مع لغة محمود درويش، ولغة الشيخ إمام، ولغة الشيخ الفرقاني، ونطالب بأن تكون لغتنا الوطنية، لغة الشعب الجزائري».

ولو أن الأستاذة مرسلي سألت أي طفل جزائري عن الفرق بين (درويش وإمام والفرقاني) لأجابها بالتأكيد: أن لغة محمود درويش العربية ليست هي لهجة الشيخ إمام المصرية، وليست هي دارجة الفرقاني القسنطينية..

وهنا يجدر بنا أن نتساءل هل يمكن أن يكون (التقدمي الماركسي) «تقدمياً» وهو يجهل تراثه ولغته وحضارته. وما المبرر، بعد عشرين سنة من الاستقلال، أن يجهل الشاب الجزائري لغته العربية؟

لكن، مع الأسف الشديد، أن حركة (الثقافة الشعبية) لم يكن هدفها هو «تثوير» الثقافة الوطنية بل هو هدف «انفصالي»، لأن التراث الجزائري ملك للشعب الجزائري كله وليس قصراً على جهة دون أخرى. ونضال الشعب الجزائري لم يقتصر على إخراج الاستعمار من الجزائر فحسب، ولكنه كان نضالاً شاملاً ضد أية تبعية تطمس الشخصية الوطنية العربية الإسلامية للجزائر.

ومن المفيد، أن نؤكد بأن المناقشات التي فتحتها وزارة التعليم العالي بقاعة (الكابري) حول «التراث والثقافة» كانت دليلاً واضحاً على ديمقراطية الحوار، وليس كما يدعي البعض.

والنتائج التي توصلت إليها الدورة الثالثة العادية للجنة المركزية للحزب كشفت عن مدى الصراع الموجود حالياً من أجل تطبيق التعريب.

ومجرد اتخاذ قرار بتطبيق التعريب والشروع في تنفيذ واعداد برامج للتعريب الجزائري يعني أن هناك نية حسنة للقضاء على التبعية الثقافية لفرنسا.

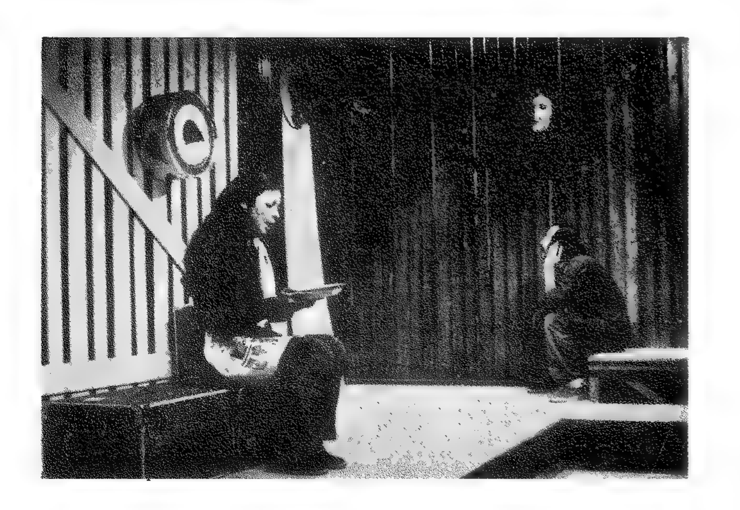
الجزائر



ثلاث حكايات تجريبية

بقلم: رياض عصمت:

«ثلاث حكايات».. هي ثلاث مسرحيات من فصل واحد للأرجنتيني اوزوالدو دراكون، أخرجها لفرقة المسرح التجريبي التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية فواز الساجر. لقد اختط سعد الله ونوس للمسرح التجريبي أن يكون تعليمياً، وأن يتوجه لقطاع كبير من الجمهور لم يألف المسرح. وهنا كان التناقض الكبير، فالفرقة تعرض في صالة صغيرة تقليدية هي (صالة القباني)، والجمهور الذي يأملون مخاطبته لا يقبل على المسارح ولا يرتادها، بل إن ذوقه في أحيان كثيرة لا يتقبل التعقيد الفني، ويرفض أن يخاطبه المثقفون من فوق بطريقة متعالية كدرس. لهذا كانت مسيرة هذه الفرقة خلال سنوات أربع مرتبكة ومشتتة رغم طيب النوايا، وتقدمية الطروحات: فمن عرض «يوميات مجنون» غوغول التي أداها بنجاح وحيداً الفنان أسعد فضة، إلى عرض «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» التي أعدها ونوس عن فايس (ولم يوفق اخراجها الأول نتيجة للحذلقة والافتعال تأثراً بمدارس أوربية معينة - ثم أعاد مخرجها الساجر اخراجها بشكل أفضل) نأتي إلى عرض «ثلاث حكايات» لدراكون الذي يمثل أوضح عمل في مسيرة هذه الفرقة بحيث يجسد أفضل طروحاتها الفنية والفكرية، مستخدماً لغة تجريبية ملائمة للتواصل مع الجمهور العريض، ونسف البناء التقليدي للمسرح وللتعامل القائم بين الفنان والجمهور. انه مسرح الفرجة الشعبية، حيث لا فاصل بين المنصة والصالة، بل حيث لا منصة بل عرض يدور في الصالة نفسها في الأروقة التي تحيط بالمتفرجين، حيث يشخص الممثلون الخمسة (٤ شباب وفتاة) جميع



الأدوار بالأقنعة والأدوات المعلقة بوضوح أمامنا على جدران المسرح. لا ايهام، بل لعبة مكشوفة صريحة، لكنها فنية وحيوية وممتعة. حقيقة التجربة وأهميتها لا تكمن بالتأكيد في عروض مسرح القباني وانما في امكانية هذا العرض لأن يقدم في أي معمل أو تجمع شعبي دون تقنيات معقدة. «المسرح التجريبي» جدير بأن يغير اسمه وهويته، فهو لا شك أفضل «مسرح جوال» لدينا، ونحن نحتاجه بتلك الصيغة حتى نفسح مجالاً للتجريب في التأليف والتمثيل بوجه خاص، وكي يكون معبراً حقيقياً عن طموحاته الشعبية العريضة التي ما زالت نظرية وحلماً.

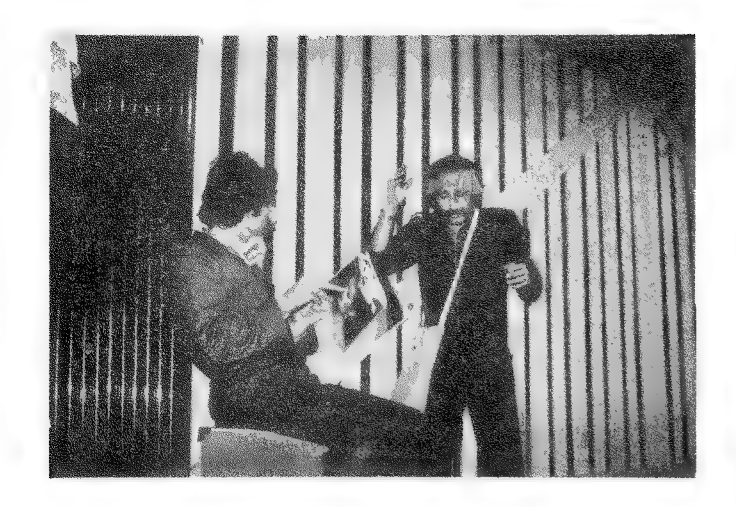
* * *

تعالج مسرحيات دراكون الثلاث موضوع استلاب الإنسان وانسحاقه في المجتمع الاستهلاكي، لكن زوايا المعالجة تتنوع عبر كل مسرحية. فالأولى «حكاية ضربة الشمس» هي مأساة بائع متجول يصاب بضربة شمس ولا يجد عناية أو رحمة لأنه لا يملك ثمن العلاج حتى يموت بين يدي زوجته دون أن يأبه له أحد. والثانية «حكاية صديقنا بانتشو» تدور حول بورجوازي صغير غير واع لوضعه الطبقي المسحوق يتدرج في الخضوع للمنطق الرأسمالي التجاري مع شركة متعددة الجنسيات ليكون مطية لها حفاظاً على سعادته الخاصة القذرة، فيصل به الأمر لتدبير صفقة لحوم إلى افريقيا الوسطى يستخدم فيها لحوم الجرذان فتؤدي لانتشار الطاعون ومصرع ملايين الزنوج، ولكنه ما زال يبرر لنفسه جريمته بحق الإنسانية بشتى السبل وقد تخلت عنه حتى الشركة بعد أن خدمها مقابل الفتات الذي اشترت به إنسانيته. أما المسرحية الثالثة «حكاية الرجل الذي صار كلباً» فهي تحكي عن عامل عاطل لا يجد عملاً، مثله مثل آلاف الحمال، يضطر لينال قوته وقوت زوجته أن يقبل بأن يكون بديلاً عن كلب الحراسة الذي مات في أحد المصانع، ولا يلبث أن يعتاد على هذا الدور اللاانساني الذليل، فيفقد اتزانه العقلي ويبدأ بالاغتراب عن مجتمع البشر بعد أن اعتاد الوقوف على أربع، حتى أن زوجته عندما تحمل تخشى أن يلد الطفل كلباً.

* * *

ليست مسرحيات اوزوالدو دراكون الثلاث ذات مستوى واحد، ولا حتى ذات معالجة فكرية واحدة، فالنماذج التي تعرضها تختلف، خاصة نموذج البورجوازي الصغير في «بانتشو». إن البطالة التي تسحق الرجل في الحكاية الثالثة وتحيله إلى كلب، لا ذنب له فيها، وضررها يعود عليه وحده، لذلك فنحن نرثي له وان كنا في الوقت نفسه نرفض خضوعه واستسلامه. أما بانتشو فهو يختار طريقاً يؤذي غيره من بني البشر ويصبح السلاح القاتل في يد آلة الاستغلال. أما في الحكاية الأولى فنحن نتعاطف تماماً مع البائع المسكين المسحوق. ويتفاوت مستوى المسرحيات الثلاث في فنيتها كما تتفاوت في الدرس ومقدار التعاطف في علاقتها بالمتفرج، فمسرحية «حكاية ضربة الشمس» هي أضعفها درامياً، وهي لا تتجاوز أن تكون مشهداً صغيراً في عرض من الطراز الذي نسميه في بلادنا «مسرح الشوك»، مع فارق أنها مأساوية وليست ملهاوية. انها نص صغير، صارخ، سردي تماماً، كخبر في جريدة.

بينما نجد المسرحية الثانية «حكاية صديقنا بانتشو» أكثر براعة في حبكتها، وفي رسم الشخصية المحورية، وفي الوصول إلى النتيجة بطريقة



غير مباشرة. ولكن هذه المسرحية تستخدم أسلوب المبالغة، فبدلاً من صفقة لحم فاسد مثلاً نجد الكاتب يفرض صفقة لحم الجرذان، وهي فرضية بعيدة واستثنائية، خاصة وانه بصورها بالتفاصيل عبر رحلة سفينة البضائع حيث تفوح رائحتها النتنة بشدة خانقة. هذا ما يجعل من المسرحية في النهاية عملاً شبه فانتازي رغم خلفيته الفكرية التقدمية الناقدة. انها درس تعليمي رائع، ولكن اقتناعنا بحقيقة ما يحدث ضعيف.

أخيراً، نجد أن مسرحيته الثالثة «الرجل الذي صار كلباً» هي أمتن مسرحياته الثلاث بنياناً وأشدها تأثيراً من خلال اتقان اللعبة المسرحية. انه يبدأ المسرحية من آخرها بتغريب واضح، فهناك جملة ممثلين يعلنون أنهم قدموا إلى المدينة ليمثلوا حكاية، وما يلبثون أن يبدأوا بتشخيص الحكاية من آخرها: أي من جنون الرجل المسحوق وتخيله انه أصبح كلباً من طول ما انحنى للسادة وقضى في حراسة املاكهم بسبب فقره وحاجته.

* * *

يسجل المخرج فواز الساجر في هذا العرض بصمة جديدة يطور فيها تجربته الاخراجية، فهو يلجأ إلى وسائل أكثر بساطة لخلق الفرجة الممتعة التي ينقل من خلالها موضوعاً ويشخصه ويناقشه. إن المسرح لغة جماعية، والممثل الحيوي «البلاستيكي» - على حد تعبير مايرهولد - هو الذي يؤدي بجسده وبالأقنعة مختلف الشخصيات في قالب كاريكاتيري أو «غروتسكي». هل أقول إن الساجر قد وجد نفسه؟ إلى حد كبير، نعم. هذا العرض يمثل جوهر ما أراده الساجر، وما فشل أحياناً في تحقيقه من خلال التأثر المبالغ فيه ببعض الأشكال المسرحية الأوربية (برشت ومايرهولد). ولكنه هنا تخلى عن جانب مهم من جوانب تجربته الابداعية المتميزة في البدايات، وهي عمله بالطريقة الواقعية النفسية مع الممثل، فالمزيج بين ستانسلافسكي وبرشت - بل ربما خلق أسلوب تجريبي جديد - هو أهم سمة للمسرح الحديث ومنطلق نظرياته المحدثة المجددة، وهو ما تجلى في أعمال الساجر بتقديمه لعروض مثل «حليب الضيوف»، «أن نكون أو لا نكون»، «رسول من قرية تاميرا» و «يوميات مجنون». لا شك أن هذا العمل أكثر مباشرة وتعليمية، ولكن التجريب بهذا الشكل في صالة مجهزة كالقباني، ومفرغة لفرقة المسرح التجريبي، أمر له سيئات بقدر حسناته، ولن يغفر شيء له

إلا خروج الفرقة بالعرض إلى المعامل. لولا هذا لاقترب من الترف.
يحتاج هذا العمل إلى مستوى رفيع من الأداء الخلاق، ومن القدرة التمثيلية العالية، ومن البداهة والارتجال: باختصار إنه يحتاج إلى هزة حسية من خلال التمثيل تدعم المفاجأة وتطعم نزعة التغريب، ليترك تأثيره في الفكر والعاطفة معاً. لولا هذا لما كانت هناك حاجة لكسر الحواجز، وخلق الألفة مع المشاهد من خلال اللعبة المسرحية، وتحريضه على الاندماج في اللعبة - وليس في الوهم طبعاً - ولعل في هذا الطموح عند المخرج للتوليف بين الاندماج والتغريب روعة وإثارة وأمتاع هذا العرض المسرحي المتميز. إنه عمل يتطلب تعاوناً كبيراً بين الممثلين، فرسم حركته ليس ثابتاً بدقة، وجماليته تكمن في اتقان أداء الشخصيات بصورة مبالغة كاريكاتيرية. إن الاضاءة فيه ليست هامة أو متغيرة، ولا يوجد ديكور يذكر، والتأثير الموسيقي يخلق معظمه الممثلون بواسطة الغمغمات والخشاخيش والصنوج. إنه عرض اخراجي يعتمد على الايقاع. وإذا كان ايقاع العرض العام متقناً بحيث يشد اهتمام المتفرج واستمتاعه طيلة الوقت، فإن تنوع ايقاع الممثلين في الأداء لم يكن بنفس المستوى في الاتقان، لا من حيث سرعة وبطء الحركة والالقاء ولا من حيث علو وانخفاض طبقة الصوت. لقد خانت فواز الساجر قدرات بعض الممثلين فكانوا في مستوى عادي وليس متفوقاً، بل إن بعضهم كرر كليشيهات، ونحا بعضهم إلى المبالغة في التعبير والصراخ فأضاعوا التأثير والصدق وهم يحاولون أن يخلقوهما.
لقد بدا نقص تدريب الممثلين على منهج واضح قبل ممارستهم للتمثيل في مسرحيات أمام الجمهور واضحاً، وذلك على الرغم من طول خبرات بعضهم في هذه المهنة. لذلك فإن الصعوبة الأساسية أمام «المسرح التجريبي» - كما يحددها فواز الساجر وسعد الله ونوس بنفسيهما - هي تثبيت العناصر المشاركة، وصهر تجربتهم في تدريبات ذات تناغم أسلوبي تكون نتيجتها ولادة فرقة وليس تأسيسها اعتباطياً بأمر اداري. إن التجربة ما زالت في بدايتها، وقابلة للاجهاض من خارجها وحتى من داخلها. أما عندما تكون هناك فرقة وأسلوب عمل منهجي فكرياً وفنياً، فإن عمل الفرقة لن يكون عرضة للأمزجة والأهواء، ولن يكون مرتبطاً بوجود أشخاص معنيين، بل بتوجه واضح إلى نوع ما من الجمهور، مما يحدد طبيعة النصوص وطبيعة العرض المسرحي. وبالتأكيد فإن على هذه التجربة التعليمية أن تفسح المجال لتجارب مختلفة اختبارية في المسرح، ذات عمق فلسفي وذات شاعرية وذات طقسية، تغني بالتعاون مع هذه التجربة الناجحة مستقبل مسرحنا..
وسأنقل فيا يلي المعلومات التي وردت عن دراكون في برنامج العرض. ولد اوزوالدو دراكون عام ١٩٢٩. كتب للمسارح الحرة عديداً من المسرحيات، كان أولها مسرحية «الأرض - الأم» التي اخرجت عام ١٩٥٣، وهي مكرسة للتعبير عن قضايا الفلاحين وصراعهم في سبيل العيش. وفي عام ١٩٥٦ قدم مسرح «فراي موتشو» مسرحيته «الطاعون يأتي من ميلوس». وكانت المسرحية التي تجري أحداثها في اليونان القديمة اسقاطات معاصرة، إذ كانت موجهة ضد الحرب والسياسة العدوانية الامبريالية. وفي عام ١٩٥٧ قدم المسرح نفسه في بونيس آيرس مسرحيته «توپاك - أمارو» التاريخية التي تتحدث عن نضال الشعوب ضد الاستعمار. ومنذ ذلك الحين كتب دراكون لمسرح «فراي موتشو» الكثير من المسرحيات، منها «حكايات تروى» ١٩٥٧، و«قصة شارعنا» ١٩٥٨، و«الطاولة رقم ١٠» ١٩٥٨، والتي فضح من خلالها جميع أشكال التفاوت الاجتماعي وصراع الطبقات.

وعلى الرغم من اختلاف طبيعة التجربة الاجتماعية في امريكا اللاتينية فإن طرح هذه المسرحيات أمر مهم وايجابي. لقد شاهدنا عرضاً مجدداً ناجحاً لفواز الساجر، واقنعة بارعة لعاصم الباشا وستيلاً وديكوراً وملابس موفقة لنعمان جود. وكان الممثلون الخمسة أبرع في تشخيص الشخصيات الثانوية منهم في أداء الأدوار الرئيسية الصعبة. لكن زيناتي قدسية كان صارخاً وانفعالياً أكثر مما يجب، وحسان يونس كان مفتقداً للصدق النفسي في الأداء، ونجاح سفكوني على شيء من التشنج رغم موهبته الواضحة كممثل من طراز جديد يتمتع بكثير من الميزات واللياقة والوعي، أما فايزة الشاويش وتيسير ادريس فكانا عاديين. لهذا كان عرض جامعة دمشق لمسرحية «الرجل الذي صار كلباً» في موسم (١٩٧٣ - ١٩٧٤) أكثر صدقاً وحيوية في الأداء، على الرغم من الشكل الاخراجي المبهر الذي جدد عبره فواز الساجر اخراجه القديم.
أخيراً، لقد قدم «المسرح التجريبي» عرضاً متميزاً ناجحاً يعتبر انطلاقة جديدة له على المستويين الفني والفكري، بحيث بدأ الطموح التنظيري يتجسد عبر تجربة حية، فلا يبقى مجرد تبجحات مثالية مزاودة. إنه عرض يلفت النظر ضمن خارطة المسرح السوري، عرض عمالي شعبي فيه كثير من الفن، وعبر الفن وحده لا الكلام تنمو الفرقة والمخرج والممثلون، ليتحفونا بعطاء رائع جديد.

من عبد الحكيم قاسم

انطلقت على دراجتي في شوارع برلين الغربية. في جيبي الآن خطاب سهيل إدريس بأن أكتب رسالة الآداب من برلين كل شهر. ليس خطاباً بل على وجه التحديد حديث عابر ونحن في مدينة فاس المغربية في الملتقى عن الرواية العربية وقد عزمنا جميعاً على العشاء في قصر رئيس المجلس البلدي للمدينة. قال لي سهيل إدريس: أنت في برلين إذن.. اكتب لنا يا أخي رسالة للآداب كل شهر... وسوف نعوضك أيضاً..! يـا أمة لا إله إلا الله... إن هذا لشيء رائع.. بهذا الحديث القصير في تلك الأمسية الرائعة أصبحت مراسل الآداب في برلين الغربية.. فرحت أكثر مما فرح دون كيشوت عندما رسمه فارساً صاحب تلك الحانة الريفية ووافقت متحمسًا، ونفض الدكتور سهيل إدريس يده مني وبدأ يوزع اهتمامه على أصحابه الكثيرين، وأنا وحدي مذهولاً أقول لنفسي: ما أحسه الآن.. هو بالضبط ما يحسه المراسلون العظام للمجلات الأدبية الكبيرة.

والأمر بالنسبة لي ليس شيئاً هيناً، بل هو من الأحلام القديمة الكبيرة حينما كنا شلة من العيال الصيع المنصرمين في حي منيل الروضة بالقاهرة، نقرأ ونكتب ونأكل سندويتشات الفول ونشرب مسكراً كالعسل ونستعمل في مناقشاتنا الكلمات نادراً واللكمات والخرابيش أكثر الوقت... ثم فجأة.. ومن دوننا جميعاً يصبح سامي خشبة مراسل الآداب في القاهرة!.

فجأة طالت قامته ورصنت كلماته ورزنت حركاته وأصبح يقع فقط على الأفكار العظيمة والآراء القيمة، وأصبح حكمه على أعمالنا نهائياً وأصبحت مناقشاتنا معه ملاطفات ناعمة. وهو من جهته كان يأخذنا معه إلى حيث كان يقبض مكافأته.

كنا نروح إلى أحد أقرباء سهيل إدريس في القاهرة. رجل عملاق عريض الكتفين. ثم هو أنيق وسيم لبق الحديث. ثم إنه كان لديه دائماً ما يحكيه. مواقف وطنية، مواقف شجاعة وكريمة. وأنا أراه على ربوة في أرض الشام التي هي عندي كالحلم، وحوله أشجار الزيتون يصيح، يهدر بكلمات بواسل.. ثم يأخذ سامي منه النقود وننزل.. وأحياناً كان سامي خشبة يكرمنا من هذه النقود بزجاجة بيرة أو حتى كوب من عصير القصب نحتاجه في حر القاهرة الشديد. لكنه كان يعنت علينا. ما نطلبه في التليفون حتى يبادر بالاعتذار.. إنه يكتب الرسالة - لم ينته بعد من كتابة الرسالة.. كم يعاني حتى يجد مادة جيدة لهذه الرسالة.

أنا الآن أيضاً مراسل للآداب في برلين الغربية.. أين سامي خشبة لأريه أنني أيضاً أستطيع أن أكون مراسلاً للآداب.. سامي ليس هنا للأسف.. بيني وبينه آلاف الأميال.. والألمان يمشون في شوارع برلين لم يتغير من عاداتهم شيء، لا تبدو عليهم الدهشة ولا الاستغراب.. كأنما ذلك الذي كان في فاس المدينة المغربية الرائعة في ذلك المساء الجميل في قصر رئيس البلدية.. وتكليف سهيل إدريس لي أن أكون مراسلاً للآداب.. كأنما هذا أمر يمكن ألا يثير اهتمام أحد.

انطلق في شوارع برلين الغربية على دراجتي على خط مستقيم لا أحيد عنه، فإنني لو فعلت لكان في ذلك خطر عظيم من العربات اللامعة الهادرة المارقة من حولي كالسهام، لكنني في ضجة الشارع المهولة أرفع عقيرتي بالغناء: مواويل مصرية قديمة، طقاطيق حديثة، آيات من القرآن، مقتطفات من خطب زعماء عظام... أو زعماء هلافيت زعَّمهم هذا الزمن الوغد الحقير، أطير على دراجتي لا يأبه لي أحد ولا آبه بأحد... لكن السؤال ينزل عليَّ فجأة:

إذا كنت قد أصبحت مراسلاً للآداب في برلين الغربية فهذا شيء عظيم، وإذا كان سهيل إدريس لا ينام الليل الآن في انتظار رسالتي فتلك مسئوليته الكبيرة، وإذا كان القراء يقلبون في كراسة المجلة بحثاً عن مقالي وتلهفاً عليه فهذا طيب وهو وعي القارىء العربي بكتابه...

لكن.. يا رافع السماوات.. ليس في رأسي كلمة واحدة لأبعث بها لسهيل، وليس في رأسي خاطر واحد لأفضي به لقرائي المتلهفين على مقالي، بل إنني لا أجد عندي مفهوماً واضحاً لما هو المراسل لجريدة أدبية في بلدة أجنبية.

هل ينبغي على المراسل أن يصف الأشياء بارداً محايداً.. أم ينبغي عليه أن يصدم وأن يدهش.. أم أن عليه أن يكون ذكياً فيتملق شعور قارئه، أم أن يكون أكثر ذكاءً فيتملق الناس والأشياء التي يكتب عنها، أم عليه أن يتسمع أين يكون الصراخ فيجري ينضم إلى الكورس زاعقاً مع الزاعقين؟.

تقلبت بين هذه الخواطر غير مستقر على واحد منها. ولم يسعفني صديقي سامي خشبة بشيء. فلقد تذكرت أكواب البيرة التي جاد بها علينا وأكواب عصير القصب في الحر القاهري الشديد. وتذكرت كذلك أنني قرأت رسائله وأن كثيراً منها سرّني وقليلاً منها أغضبني. تذكرت كذلك أنني قرأت رسائل مراسلين كثيرين لصحف عديدة لكنني لم أجد في رأسي مفهوماً محدداً لمهمة المراسل لمجلة أدبية في مدينة أجنبية مهما عنتّ على نفسي بحثاً عن هذا المفهوم.

لكن أياً كان مفهومي لمهمة المراسل فواحد من واجباته أن يقول للمجلة شيئاً عن المهرجان البرليني الثلاثين للفيلم. ربطت دراجتي في عمود النور وأسرعت إلى رقم ٥٠ شارع بودابستر شتراس. حاشني الرجل عن الدخول فأنا لا أملك بطاقة مراسل، لكنني أبرزت له بطاقة عضويتي في اتحاد الكتاب الألماني وصعدت السلم.

القاعة تموج بالناس، صحفيون ومخرجون وفنانون ونجوم وأصحاب أعمال، الحيطان مزوقة باعلانات عن الأفلام، كلام عن الثورة والحب والحرية وتحرير المرأة. صفوف من وكلاء الشركات ووكلاء دور الاذاعات والتليفزيون والأنباء. في الأركان بوفيهات للطعام الفاخر والشراب والأسعار أرخص من الخارج من أجل ضيوف المهرجان.. مشيت كالتائه وسط الناس.

إذا كنت لا أملك مفهوماً لمهمة المراسل، فأنا أيضاً لا أملك مفهوماً لقضية السينما في العالم. تلك الأداة الهائلة التأثير على الجماهير التي تديرها شركات رأسمالية كبرى تتكلم عن الثورة والحب وتحرير المرأة... وإذا كانت الرأسمالية في الغرب على قدر من الاستنارة وإذا كانت هذه الأداة الهائلة في العالم الاشتراكي في يد الدولة... فما الأمر في بلادنا والقطاع من الرأسمالية الذي يمارس العمل في السينما جاهل متخلف لا يعقل أن توضع في يده مسئولية كبيرة كهذه... مشيت قدماً.

رأيت وجهاً توسمت مصريته. كانت صحفية مصرية. حييتها ويبدو أنها كانت تحتاج لمن تتكلم معه: إنهم يهملوننا.. إنهم لا يأبهون بنا.. لماذا يدعوننا إذن..؟ وابتسمت صامتاً. فإنه يبدو أن بعضاً من المصريين يتصورون أنهم إذا قدموا إلى الغرب فسوف تفرش لهم الطرق بسطاً حمراء بعد الاتفاق مع اسرائيل.. الحقيقة المرة غير ذلك، والثمن أقل بكثير من تكاليف الخيانة.

قال لي مصري له لحية كبيرة، يقيم في المانيا منذ أكثر من عشرين عاماً ويعمل بالسينما. إن ثمة فيلماً مصرياً معروضاً خارج المسابقة فقلت لا مانع من أن أراه، ورأيت فيلماً بوليسياً من الدرجة الثالثة اسمه « ضربة شمس » وتساءلت لماذا أرسلوه..؟ ربما ليشتريه واحد تركي أو واحد باكستاني ليعرضه في بلادهم على جماهير جائعة للحم العاري وللمغامرة والخطر والثورة الإسلامية.

المهم أن هذا المصريّ عرض فيلماً من صنعة من صناعة الأفلام العربية في ألمانيا. والأمر أن الممثلين والمخرجين والفنيين من كل صنف يهاجرون الآن إلى ألمانيا ويعملون هناك بأجور متواضعة في أفلام عربية تباع بعد ذلك للتليفزيونات العربية بالعملة الصعبة وبأغلى الأسعار. وهذه الأفلام تقول عنا وعن تاريخنا وقضايانا ما يحلو لها بلا رقيب أو حسيب.

خرجت أجري. إنني لم استطع مقاومة نفوري من مهرجان السينما هذا. لم أر كل الأفلام. بل لم أقرأ كل التعليقات عليها في الجرائد، حتى الأفلام التي نالت الجوائز. ولكن هناك فيلماً هزّني وأريد أن أقول عنه للقارىء شيئاً، وهو فيلم« صرخة من قلب الصمت » الذي تقدمه السيدتان آن كلير بواريه ومارتا بلاكبورن.

الفيلم يزعم أن علاقة الرجل بالمرأة في مجتمعنا هي علاقة اغتصاب متكررة. وأن المرأة تصمت نتيجة خوف أو إحساس عميق بالعار أو هما معاً فلا تتمرد على وضعها. لكنها تفقد كل قدرتها على الحب وعلى الابداع وعلى الحياة نفسها فتموت ان مادياً بالانتحار أو معنوياً بالسلبية المطلقة. ويزعم الفيلم أن الرجل كما تحركه ناحية المرأة عاطفة الحب تحركه ناحيتها أيضاً مشاعر الاحتقار والكراهية وأنه أحياناً يحقق أقصى لذاته من منطلق الكره والاحتقار.

وقد دارت السيدة آن كلير مع الفيلم على جماهير دور السينما في برلين تناقش معهم القضية، وقد كنت هناك، ورأيت سيدات تبكين بحرقة. ورأيت رجلاً يسأل هل هذا حقيقي؟ وأنا لم أنصت للاجابة، أنا لا تهمني الاجابات بقدر ما تهمني الأسئلة. ينبغي أن نطرح على أنفسنا أسئلة كثيرة وستأتي الاجابات يوماً حينما يصبح الكلام في هذه الدنيا ممكناً.. ومفهوماً.

انطلقت بدراجتي في شارع هارونبرج شتراس. مسرح النهضة يعرض « الزوجة المثالية » هذا المسرح دمه ثقيل على قلبي. أميل في شارع أتوزور آلى مسرح شلر يعرض « الحياة الباريسية ». رأيت هنا مرة « بستان الكريز » وكان مساءً رائعاً. سأنتظر عرضاً آخر. الأسعار أيضاً غالية جداً. مررت بأوبرا برلين تعرض كارمن.. يا ربي.. أن أرى هذه الأوبرا.. ثم أتعشى في المطعم المجاور.. ثم أسهر في حانة برلينية من غير زوجتي إلى الفجر.. يا رب كل شيء.. إن هذا لهو الجد.

لكنني الآن مراسل الآداب في برلين الغربية وعندي مهام جسيمة لا بد من إنجازها. دست على « بدال » دراجتي وانطلقت مسرعاً إلى عرض توت غنخ آمون الذي يقيمه المتحف المصري القديم في برلين الغربية. في الدور الأول لوحات هائلة تبيّن تاريخ كشف المقبرة وأهميته والذين قاموا بالكشف ثم نبذة عن الملك وموقعه في تاريخ مصر القديمة وبذلك يصبح الزائر مالكاً للحد الأدنى من المعلومات التي تؤهله للصعود للدور الأعلى حيث تعرض ٥٤ قطعة أثرية من آثار مقبرة توت عنخ آمون.

والصاعد إلى العرض يصطحب معه إما دليلا مصوراً فيه نبذة عن كل قطعة أو شريطاً مسجلاً يحكي ويرشد ويعلق على العروضات وضعه بصوته مدير المتحف المصري في برلين الغربية. ثم تدخل القاعة فإذا هي محكمة الاغلاق جيدةالتهوية، معتمة لا ضوء إلا ما يسقط على القطع من مصابيح موجهة. ابتسمت. مقارناً تراكم الآثار في متحف القاهرة بلا نسق مفهوم وبين هذا النظام البديع هنا. وأثار ابتسامي أن الأمر ممكن، من الممكن أن نعرض آثارنا عندنا بشكل جيد.. لكننا لا نفعل...

بل إننا لا نحس بالاحترام لما لدينا. فإذا استولى حاكم على قصر أثري يسرق محتوياته ويلقي بما يستغني عنه منه ويقيم فيه لا نرى فريقاً من العلماء يصدر احتجاجاً أو هيئة علمية تثير الموضوع وتقدر المسروقات. هنا أثير السؤال عن مدى انتمائنا إلى ماضينا العريق.. وانتماء هؤلاء الذين أراهم حولي يتأملون ويقارنون مستغرقين كأنهم في صلاة مقدسة.. أسأل ولا انتظر جواباً.. فالأسئلة الآن هي المهمة والأجوبة متروكة إلى حين.

ولا أنهي رسالتي قبل أن أقول كلمة عن المؤتمر الخامس لاتحاد الكتاب الألماني الذي عقد في الفترة من ٢٩/ ٢ حتى ٢/ ٣/ ١٩٨٠ في مدينة ميونخ عاصمة إقليم باڤاريا.

لقد عقد المؤتمر في هذه المدينة تحديا لشتراوس رئيس حكومة المدينة ومرشح الاتحاد الديموقراطي المسيحي لمستشارية المانيا ضد هلموت شميث المستشار الحالي.

إن هذا الرجل المخيف يقود حملة صليبية ضد كل ما هو متحرر أو تقدمي أو متسامح أو يريد سياسة المانية ذات تمايز عن سياسة أمريكا. وعنده أن هلموت شميث وڤيلي برانت وغيرهما شيوعيون يقودون ألمانيا للخراب. وعنده أن سياسة تخفيف حدة التوتر هي ميوعة واستسلام للروس. وهو ماكينة شتم هائلة تصبّ لعناتهاعلى الطلاب والجماعات المتحررة والتقدميين وحتى النقابيين.

وآخر ما أتى به هو سب الكتاب وتسميتهم بالفئران والذباب. ورداً عليه جاء المؤتمر الخامس للكتاب وعلى شتراوس وأعوانه، وقضى أن يقام في مدينة ميونخ عاصمة حكومة شتراوس وأن يكون برنامجه الأساس بل والوحيد أن يقام مهرجان لحرية الكتاب والكتابة. ويوجه حملة لكل أعداء الديموقراطية والحرية في ألمانيا.

فشتراوس في حد ذاته ليس هاماً. انه قيمة متدهورة وقميئة، ولا أظن أن الشعب الألماني يأتي بمثل هذا الرجل إلى السلطة. لكن المهم هو ذلك الاتجاه في ألمانيا الذي يرمز له شتراوس ويقوده. بل المقصود أكثر من ذلك محاربة أي اتجاه معاد للحرية في الكتابة الأدبية ذاتها سواءً أكان واعياً أو غير واع.

وكانت قمة المهرجان إقامة « ديوان حي » «**Anthologie live**» شارك فيه أكثر من عشرين مؤلفاً ألقوا نصوصاً من مختلف الأنواع الأدبية، كلها هجوم وتشنيع بالعداء للديموقراطية والحرية، وسخرية من الخوف الموهوم من الشيوعية الذي تحت ستارة ترتكب كل جرائم العدوان على الحريات وتفرض الرقابة، أو ما سموها برقابة الاعلام على المطبوعات.

وقد شارك في هذا الاحتفال هنريش بول وجونتر جراس. ومما لفت النظر أساطير الكاتب الشاب كارل هانز فرانس التي يضعها على غرار جريم الكاتب الألماني القديم. وقد حكى في ذلك المساء عن الأم التي غرق ابنها في بئر فبدأت تبكي حتى أتى رجل وأنقذه ومشى. لكن الناس بعد أن مشى الرجل قالوا لها إنه شيوعي، فبادرت إلى إلقاء ابنها في البئر، فهي لا تريد طفلاً مديناً بحياته لشيوعي!

أما الكاتب هينر كبهارت فقد سخر من شتراوس شخصياً بحكاية عن الجزار الذي يتألم من الجزارين الآخرين.. لأنهم أيضاً وبطريقة غير إنسانية يذبحون البقر. أما الكاتب الشهير رولف هوفهوت الذي ذاع صيته بما نعاه على السياسي الألماني المحافظ فلبنجر من حكمه بالاعدام على جندي هرب من البحرية أثناء الحرب (حتى ان فلبنجر انهى بذلك مستقبله السياسي) فإنه يواصل ملاحقته بالوثائق للمحافظين السياسيين في ألمانيا ويفضحهم ويقدم في هذا المؤتمر وثائق جديدة لإدانتهم.

هذا الى جانب معارض للكاتب ولقاءات تعارف بين وفود البلاد المختلفة والشخصيات المدعوة من بلاد أجنبية. لقد عاد وفد برلين وستكون بين كتاب برلين مناقشات عميقة مما دار في هذا المؤتمر. قد يتاح لي أن أقول شيئاً عنها في الرسالة القادمة